



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور يحيى فارس بالمدينة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

# أسلوبية القصيدة الحدائثية في شعر ناصر لوحيشي قصيدة " براءة وسنابل " أنموذجاً

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص : تحليل الخطاب

إشراف الأستاذ:

العربي حسين

إعداد الطالبتين :

- ابراهيمي راضية

- سحاري مريم

السنة الجامعية:

.2015/2014



## كلمة شكر وتقدير

لا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بالشكر  
إلى صاحب الفضل بعد الله سبحانه وتعالى  
المشرف على هذه الدراسة الأستاذ "حسين  
العربي" الذي تابع مسيرة هذا البحث منذ  
كان برحماً إلى غاية استقامته وتماحه على  
الأقل شكلاً، لأن الكمال لله تعالى. فكان بالفعل  
مرشداً بنصائحه وتوجيهاته القيمة ومساندته لنا  
وصبره علينا. حفظه الله ورحمته.

# إهداء

إلى الوالدين الكريمين

إلى رمز التضحية والفداء أمي الحنون

إلى نبع الأمان وشعاع الأمل والدي العزيز

إلى إخوتي وأخواتي وكل فرد من عائلتي

إلى أعز الناس على قلبي عزيز

إلى قسم اللغة والأدب العربي

بجامعة المدينة

أهدي ثمرة هذا الجهد

راضية

# إهداء

إلى من أمرني الله بطاعتها، وأوطانني بالإحسان إليهما

أمي الحبيبة أبي العنون

إلى أغلى ما منحت لي الحياة

إخوتي: محمد، إسماعيل

وأخواتي: حياة، لويظة

إلى إيمان، نريمان، أميمة

إليكم جميعاً أهدي عملي هذا

إلى كل صديقاتي

# مقدمة

إن التعمق في دراسة النص الشعري وتحليله قد يكشف لنا عن الذات المبدعة والعوامل المؤثرة فيها. إضافة إلى أنه يمدنا بمعلومات توحى لنا عن مسيرتنا في الحياة. وأهم ما يميز النص الشعري هو التعبير عن الحالة الوجدانية، كما أن لغته توحى إلى عدة دلالات. فنجد أن الشاعر الحدائي في تأسيسه للقصيدة الحدائية قد انطلق من فكره تجاوزت الواقع الخارجي. كما عمل على صياغة جديدة حولته لواقع فني جمالي، وهو ما جعل النص الشعري الحدائي يفتح على المدلولات اللامحدودة.

لقد واقعنا اختيارنا على الشاعر الجزائري "ناصر لوحيشي" المعروف بطابعه الحدائي، وذلك من خلال دراسة قصيدته الحدائية فجاء بحثنا تحت عنوان: أسلوبية القصيدة الحدائية في شعر ناصر لوحيشي قصيدة براءة وسنابل — أمودجا — فهذا الموضوع هو محاولة لمقاربة القصيدة قصد الكشف عن مختلف الظواهر الأسلوبية الموجودة في شعره.

لقد تظافرت مجموعة من الأسباب والدوافع لاختيار هذا البحث، فالاختيار لم يكن نابع من فراغ بل الرغبة في الدراسة لما تعانیه من نقص في التحليل الأسلوبي.

وهذا ما استوقفنا من رؤى جديدة في التحليل الأسلوبي للوصول إلى طرح الإشكال التالي: فيما تتجلى أسلوبية القصيدة الحدائية؟. والذي يندرج ضمنه جملة من التساؤلات الفرعية، ما هي الأسلوبية؟ وما هي مستويات التحليل الأسلوبي؟ وأين تكمن أسلوبية هذه البنى الأسلوبية؟

ولقد جاءت دراستنا هذه مكّملة لدراسات سابقة حول الأسلوبية، فمنذ القديم اهتم النقاد والبلاغيين بدراسة الأسلوب وخصائصه وتطبيقاته على النصوص الأدبية عامةً والشعرية خاصة. ومع تطوّر هذه الدّراسات فقد حظي الأسلوب باهتمام كبير، فنشأت مدارس أسلوبية والتي كان لها الفضل في تطوّر الدّراسات التقديية والبلاغية واللّغوية.

ولعلّ الهدف من هذه التجارب هو اكتشاف التقنيات التي تساهم في ربط ظاهر النصّ بباطنه. وفتح المجال أمام القارئ لتذوّق النصّ الشعري.

وقد عملنا على رصد خطة هذا العمل في أربعة فصول تتصدّر بمدخل وتنتهي بخاتمة. تحدّثنا في المدخل عن مفهوم الأسلوبية والأسلوب وذلك من خلال آراء ومنظري الأسلوبية والنقاد، كما تم الاشتغال أيضاً على مبادئ ومستويات التحليل الأسلوبي.

أما الفصل الأول الذي وقع الاشتغال فيه على أسلوبية البنى الصّوتية والإيقاعية الدّاخلية حيث مهّدنا لهذا الفصل بالحديث عن الإيقاع الصّوتي الدّخلي ومظاهره في شعر " ناصر لوحيشي." ثم قمنا بدراسة تنوّع الأصوات وخصائصها في القصيدة الحداثيّة للشاعر من جهر وهمس وانفجار واحتكاك.

وبعد ذلك تحدّثنا عن أسلوبية التكرار وأنواعه كتكرار الأصوات وتكرار الصّيغة وتكرار الجملة.

أما الفصل الثاني فتمثل في أسلوبية البنى الصّوتية والإيقاعية الخارجيّة، وهو تنمة للفصل الأول. حيث مهّدنا لهذا الفصل بالحديث عن الإيقاع الصّوتي ومظاهر التّحديث فيه.



فتطرقنا في المبحث الأول إلى الوزن، وفي المبحث الثاني إلى القافية أو النظام التقفوي. وفي المبحث الثالث تحدثنا عن أنواع القوافي. أما المبحث الرابع فقد خصصناه للرّوي.

يأتي الفصل الثالث والذي عملنا فيه على أسلوبية البنى النحوية وما يختص فيه من بنى إفرادية وتركيبية. ففي البنى الإفرادية اشتغلنا على حداثة الأسماء والأفعال وتكثيف كل منهما، وتداخل الأزمنة ودلالاتها الحدائية. أما البنى التركيبية فقد تطرقنا فيها إلى الجملة وأنواعها من خبرية والإنشائية الطلّبية وما تتضمنه من أمر ونداء واستفهام.

يأتي الفصل الرابع والأخير والذي خصصناه إلى أسلوبية البنى الدلالية، حيث قمنا بتمهيد عن علم الدلالة والمستوى المعجمي، ثم تطرقنا إلى التكثيف الدلالي. وبعد ذلك تفرغنا إلى الحديث عن الحقل الدلالي في القصيدة الحدائية للشاعر كحقل التعليم، وحقل الكون، وحقل الشخصيات وحقل الأماكن، وحقل الحزن.

وختمنا هذا الفصل بالعلاقات الدلالية التي مثلت ظاهرة حدائية بارزة في القصيدة كعلاقة الترادف وعلاقة التضاد.

وختمنا هذا البحث بخاتمة شملت على أهم الخلاصات والنتائج التي توصلنا إليها في بحثنا هذا. ومن المناهج التي اعتمدنا عليها المنهج التاريخي الذي ساعدنا في التعمق في المفاهيم الأسلوبية. كما استفدنا من المناهج النقدية الأخرى كالمناهج السيميائي والمنهج التفكيكي أثناء دراسة مختلف الدلالات التي تخص القصيدة المشتغل عليها.

وفي الأخير لا بد من الإشارة إلى أهم المصادر والمراجع التي تم الاعتماد عليها في إنجاز هذا البحث ديوان الشاعر " فجر الندى"، وكتاب " الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي، وكتاب " خصائص الأسلوب في الشوقيات" لمحمد الهادي الطرابلسي، وكتاب " الأسلوبية والبيان العربي" لمحمد عبد المنعم خفاجي، وكتاب " الأسلوبية الرؤية والتطبيق" ليوسف أبو العدوس، وكتاب " أدبية البلاغة والأسلوبية" لمحمد عبد المطلب، وكتاب " البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب" لحسن ناظم وكتاب "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" لصلاح فضل، وكتاب "البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر" لعبد الرحمان تيرماسين، وكتاب " الإيقاع في الشعر العربي" لعبد الرحمان ألوجي. هذه أهم المصادر والمراجع التي كانت بمثابة مصابيح أنارت طريقنا في بحثنا هذا.

## مدخل

### الأسلوبية ومستويات التحليل الأسلوبي

1— مفهوم الأسلوبية والأسلوب.

2 — مبادئ ومستويات التحليل الأسلوبي

## 1 . مفهوم الأسلوبية والأسلوب:

## 1.1. مفهوم الأسلوبية:

- لغة: يقول ابن منظور في لسان العرب عن الأسلوب: "سلب: سلبه الشيء يسلبه سلباً. واستلبه إيّاه، ويقال للستّر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب والأسلوب الطّريق والوجه، والمذهب؛ ويقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب".

ويورد ابن منظور لفظة الأسلوب بالضم فيقول: "يقال أخذ فلان في أساليب القول أي أفانين منه، وإنّ أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبراً".<sup>1</sup>

وفي القاموس المحيط: "والأسلوب الطّريق، وعنق الأسد، والشّموخ في الأنف. وانسلب: أسرع في السّير جداً".<sup>2</sup>

. اصطلاحاً: يطلق مصطلح الأسلوبية (stylistique) على منهج تحليل للأعمال الأدبية يقترح استبدال (الذاتية) و(الانطباعية) في النقد التقليدي بتحليل (موضوعي) أو (علمي) للأسلوب في النصوص الأدبية. وقد سبق مصطلح الأسلوبية مصطلح الأسلوب في الوجود والانتشار. فالقواميس التاريخية مثلاً تصعد بالأسلوب إلى بداية القرن الخامس عشر والأسلوبية إلى

<sup>1</sup> أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مادة (سلب) دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، مج7 ص224.

<sup>2</sup> الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، 1996، ص1353.

بداية القرن العشرين<sup>1</sup>. فالأسلوبية هي علم دراسة الأسلوب، فقد تطورت دلالتها الاصطلاحية عبر القرون من التنفيذ إلى كيفية التعبير لتتحول دلالتها في الأخير إلى معالجة المواضيع الأدبية لتستقر الدلالة في حقل الكتابة من جهة ومن جهة أخرى كيفية الكتابة الخاصة بشخص ما أو جنس... إلخ

وإذا انتقلنا إلى الساحة النقدية العربية فإننا نقول: إن انتقال الأسلوبية إلى الخطاب النقدي العربي قد تأخر إلى سنوات السبعينيات من القرن الماضي بفعل جهود مشتركة أسهم فيها كل من: عبد السلام المسدي وشكري عياد، وصلاح فضل ومحمد عبد المطلب، ومنذر عياشي وبسام بركة، ومحمد الهادي الطرابلسي ومحمد عزّام، وسعد مصلوح وعبد المالك مرتاض. وبعض الأسماء الجزائرية يتصدرها: نورالدين السّد الذي خص الأسلوبية بأطروحة علمية ضخمة وعبد الحميد بوزوينة وعلي ملاحى ورايح بوحوش...<sup>2</sup>

لعل أهم ميزة قامت عليها الأسلوبية هي بحثها المتواصل فيما يميّز الكلام الفنى عن غيره من أصناف الخطاب، وهذا التمييز غالبا ما يظهر في خرق القواعد المعروفة للنظام اللغوي المتعارف عليه والمتمثل في المستوى الصوتي والصرفي والتركيبى والدلالي.

<sup>1</sup> / محمد عبد المنعم خفاجي، وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، النشر للدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992، ص11.  
<sup>2</sup> / سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحدائنية في شعر عبد الله حمادي (أطروحة دكتوراه)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011 - 2012، ص2.

وقد ينطلق "سبيتزر" (spitzer) من هذه الخاصية الجمالية في تحديده لماهية الأسلوبية المتمثلة في "الانزياحات اللغوية". فهو يتخذ مفهوم الانزياح مقياساً لتحديد الخاصية الأسلوبية عموماً ومسباراً لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها.<sup>1</sup> ولا يخرج "ريفاتير" (Michal riffaterre) في تحديده للظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح ويعرّفه: "بكونه انزياحاً عن النمط التعبيري المتواضع عليه. ويدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر".<sup>2</sup> وفي هذا السياق يمكن الإشارة إلى أنّ مفهوم الانزياح قد أكسب الأسلوبية ثراءً في التحليل.

وتكمن أهمية الانزياح في الشعر في أن المجاز اللغوي هو في حقيقته انزياح عن المعنى الحقيقي يؤدي وظائفه الشعرية بدرجة أقوى وأوضح من الأشكال الحقيقة للألفاظ، وكممارسة شعرية أصبح الانزياح ملمحاً بارزاً للحدثا الشعرية. فالذين سلكوا هذا المنحى في البحث عن غير المؤلف في اللغة جاءت نصوصهم الابداعية بمثابة كيان يتجاوز فيه مستويات التحليل المعروفة. لأنها تعتمد على التخاطب مع الآخرين بلغتهم. وييلور "جاكسون" (roman jakobson) في مقارنة شمولية لهذا المنحى فيعرّف الأسلوبية بأنها: "بحث عمّا يميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً".<sup>3</sup>

<sup>1</sup> عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط5، 2006، ص81.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص82.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص34.

تقدّم الأسلوبية نفسها على أنها علم، وهو ما يؤكده "أولمان" (stephn ullman) في استقرار الأسلوبية علماً لسانياً ونقدياً، فيقول: "إنّ الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على أن يعترى هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته، من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معاً".<sup>1</sup>

يمكن القول إن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف: "إنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية. ويقول عنها (هيلانغ): "إنها علم بلاغي".<sup>2</sup> لذلك فالأسلوبية قد تطورت واكتملت، وصارت علماً له خصوصياته.<sup>3</sup>

وحدّد مفهومها "ريفاتير" بأنها: علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاوراً خاصاً.<sup>4</sup> وفي هذا السياق تصبح أعظم سمة تميّز أساليب الكاتب هي سمة التّفرد التي تميّز الكاتب من جهة وأعماله الأدبية من جهة أخرى.

<sup>1</sup> / محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص14.

<sup>2</sup> / بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عيّاشي، دار الحاسوب للطباعة - حلب، ط2، 1994، ص9.

<sup>3</sup> / منذر عيّاشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الناشر: مركز الانماء الحضاري، ط1، 2002، ص10.

<sup>4</sup> / المرجع نفسه، ص15.

## 1.2 - مفهوم الأسلوب:

بدأ مفهوم الأسلوب يتحدّد ويتسع في الوقت التي بدأت فيه الدّراسة تأخذ شكلاً منظّماً. مما جعل بعضهم يعطيها اسم الأسلوبية. ولكن مضمون كلمة أسلوب واسع جداً وهذا عندما يخضع للتحليل يتناثر غباراً من المفاهيم المستقلة. وإذا عدنا للقواميس فسرى أنها تقترح علينا ما لم يقل عن عشرين تعريفاً لهذه الكلمة، ويذهب أهمّها من طريقة التّعبير عن الفكر إلى طريقة العيش، مروراً بالطريقة الخاصة لكاتب من الكّتاب، أو لفنان، أو الفنّ، أو الثقافة أو الجنس أو العصر... إلخ. فالأسلوب يُعرف ضمن حدوده بالسّمة الخاصة لفعل من الأفعال.<sup>1</sup> ويمكننا الجزم أن علم الأسلوب قد تأسّست قواعده الأساسية مع "شارل بالي" (Charles bally) ونشر في عام (1902) كتابه "بحث في الأسلوبية الفرنسية" ثم اتبعه بكتاب آخر هو "الوجيز في الأسلوبية"، وقد أسس معتمداً على قواعد عقلانية.<sup>2</sup>

وفيما يخصّ التعريف فيمكن الإشارة إلى تعريفاته (الأسلوب) عند عدد من الباحثين فمنهم من يرى الأسلوب اختيار (choice) أو انتقاء (selection). أما "ريفاتير" فيرى أن الأسلوب "قوة ضاغطة تتسلّط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها".<sup>3</sup>

<sup>1</sup> / بيير جيرو، الأسلوبية، ص10.

<sup>2</sup> / المرجع نفسه، ص54.

<sup>3</sup> / يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة. عمّان، 2006، ص37.



أما " أحمد الشايب " فيُعرّف الأسلوب على أنه: "فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً أو تشبيهاً أو مجازاً، أو تقريراً، أو حكماً أو أمثالاً".<sup>1</sup> أما "فيرو" (Pierre Giraud) فيعتبر الأسلوب "مجموعة ألوان يصطبغ فيها الخطاب ليصل بفضلها إلى اقناع القارئ وإمتاعه وشد انتباهه وإثارة خياله".<sup>2</sup> واعتبرت فكرة الأسلوب ملمحاً جوهرياً منذ أن شاعت عبارة "بوفون" (Buffon) الشهيرة (الأسلوب هو الشخص نفسه). وعبر عنها "شوبنهاور" (Schopenhauer) بقوله: "إن الأسلوب هو ملامح العقلية." واستلهمها "فلوير" (Gustave Flaubert) قائلاً: "إنه في ذاته طريقة مطلقة لرؤية الأشياء". أما "بروست" (marcel Proust) فكانت له نظراته عن الأسلوب فتبلورت في مؤلفات بقوله: "إن الأسلوب عند كل من الكاتب والرّسام ليس مسألة تكنيك، ولكنه مسألة رؤية".<sup>3</sup>

وقد ارتبط مفهوم الأسلوب بعدة خصائص منها الانزياح والإحصاء، فارتبط مفهوم الأسلوب بمفهوم الانزياح عن القاعدة، ولقد قلنا إن مثل هذا الرّبط يثير مشكلات تتعلق بكيفية تحديد الانزياحات التي يرتكبها النصّ الأدبي. ولكي تتحدّد الانزياحات في نصّ أدبي معيّن، لا بد من أن تتوفر على معرفة دقيقة وحسّاسة بإزاء القواعد العامة التي يقاس الانزياح في ضوءها.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> / محمد عبد المطلب، أدبية البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون المكتبة المصرية العالمية للتّشتر لوجمان، ط1 1994، ص23.

<sup>2</sup> / عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص66.

<sup>3</sup> / صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، بيروت، 1998، ص190.

<sup>4</sup> / حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسّياب، الناشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1 2002، ص45.

فوجد "تودوروف" (tzvetan todorov) ينظر للأسلوب اعتماداً على مبدأ الانزياح فيعرفه بأنه: "لحن مبرر".<sup>1</sup> ولا يخرج "سبيتزر" في تحديده للظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح فيعدّه "انحرافاً فردياً بالقياس إلى قاعدة ما". كما يعرفه "جيرو" بأنه: "انزياح يعرف كميّاً بالقياس إلى معيار". فهذا التعريف يستند إلى الاحصاء.

ولقد كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الاحصاء في الدراسات الأسلوبية هو إضفاء موضوعية معيّنة على الدراسة نفسها. وكذلك لمحاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه.<sup>2</sup>

وكثيراً ما يجري التركيز على ماهية الأسلوب في جانبه الفردي، ويتضح ذلك فيما جاء به "ديفيد روبي" في قوله: "هو الطريقة التي يمكن أن نميّز بها نصاً ما، أو مجمل أعمال مؤلف ما أو نماذج نمطية من الاستخدام اللغوي".<sup>3</sup> فالأسلوب إذن هو صورة خاصة لصاحبه تبيّن طريقة تفكيره، وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب.

ما نستنتجه من هذه الماهيات هو أن الأسلوب هو طريقة الكاتب في التعبير عن أمر ما، بحيث يظهر في هذا الموقف شخصيته الأدبية وتمييزها عن سواها في اختيار المفردات

<sup>1</sup> عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 82.

<sup>2</sup> حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للستيا، ص 48.

<sup>3</sup> عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 39.

والعبارات المناسبة ، فالأسلوب هو الفرد أو الكاتب وما يحمله من أبهى صور الكلام الذي يستخدمه.

أما الأسلوبية فهي علم دراسة الأسلوب، فهي مغامرة انزياحية قامت بخرق قوانين اللغة في مستوياتها المتباينة ( المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي). فبقدر انحرافها وانزياحها عن الأصل بقدر ما يكون لها النصيب والحضوة في الأدبية أكثر.

## 2 - مبادئ ومستويات التحليل الأسلوبي :

لم يتفق رواد ومنظروا الأسلوبية على آليات وقواعد معيَّنة تعتمد كمبدأ أساسي في عملية التحليل، وتطبق تطبيقاً آلياً. لأن النص الأدبي نص متحرر غير خاضع لقيود وقوانين. هذا ما يميّز الدرس الأسلوبي عن غيره من الدرس البلاغي وهذه هي المعادلة الصعبة فيه.

أما مبادئ اللغة فهي في خدمة النحو العملي، كما أنّها لا بد أن تكون في خدمة الفن (تكنيك) الجمال اللغوي، وينبغي أن تستمد سلطتها من الكفاية الفنية والذوق اللغوي و تطوره لدى أصحاب الأساليب.<sup>1</sup>

ولكي يكون المحلل الأسلوبي ناجحاً في تحليله للنصوص، لا يكفي فقط بالتعرف على المستويات المتشابهة (المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي).

<sup>1</sup> / صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص48.

وإذا كانت مهمة اللساني هي تجميع كل سمات الخطاب ومبليغيه، فإن الأسلوبي ينبغي أن يختار فقط تلك السمات التي تبث المقاصد الأكثر وعياً عند المؤلف وغالباً ما يكون التعرف على هذه المقاصد مستحيلاً دون تحليل الإرسالية.<sup>1</sup> فغاية الدارس الأسلوبي مختلفة تماماً، وهي تبدأ حيث ينتهي اللساني، فهدفه هو تحديد لغة الخطاب العادي، فهو ينكب على النص ليُجلي مكوناته وصوره. والنص في يد الدارس الأسلوبي مرآة يعمل على تحديد مدى نصاعتها وتصويرها للنفس البشرية بكل منازعها.<sup>2</sup>

ويمكن للمحلل نفسه أن يلعب دور المبلّغ، ولكن سيصعب عليه أكثر من المبلّغين الآخرين، فصل إجاباته الثانوية، الخاصة على المنبهات، وهذا يحدث أكثر فأكثر كلما أعاد القراءة.<sup>3</sup> فقد يعمد الدارس الأسلوبي إلى استخدام مناهج بعيدة في ظاهرها عن الأدب، كالمناهج الإحصائية، ولكن هذا لا يعيب الأسلوبي لأن الإحصاء ليس عملاً رئيساً منفرداً. بل هو نتائج تساعد هذا الدارس في تجلية النص وكشف جمالياته. و إعطاء صاحبه المكانة التي يستحقها.<sup>4</sup>

كما يهتم الدرس الأسلوبي بدراسة مظهر من مظاهر التنوع في السلوك اللغوي. وهو ما عبّر عنه " تشومسكي" (Chomsky) بأوضح عبارة إذ يقول: " إن اللسانية معينة، أولاً وقبل كل شيء بإنسان مثالي في سلوكه اللغوي تكلماً وسماعاً، يعيش في جماعة لغوية متجانسة تمام

<sup>1</sup> / ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحميداني، منشورات دراسات سال، دار النّجاح الجديد. البيضاء ط1، 1993، ص34.

<sup>2</sup> / يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، ص 49.

<sup>3</sup> / ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص40.

<sup>4</sup> / يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، ص49.

التجانس وهو عارف بلغته تمام المعرفة، ولا يخضع في ممارسته لهذه المعرفة أثناء أدائه اللغوي الفعلي لتلك الظروف.<sup>1</sup>

وتتحقق خصوصية النص الأدبي من خلال السمات الأسلوبية التي تظهر في كل مستوى من مستوياته الصوتية، أو الصرفية، أو التركيبية، أو الدلالية فتصبغه بصبغتها، كأن يعتمد كاتب ما أو شاعر في تجربته على بعض التقنيات كالتصوير والتشخيص، فالشاعر غالباً ما يعتمد إلى البحث عن صيغ تعبيرية وقيم جمالية أكثر جدة للتعبير عن خصوصياته.

لقد تمسك بعض الأسلوبيين بفكرة "الكلمات المفاتيح" فهذه الكلمات بمثابة مصابيح منيرة لهم، ويقصد بها الكلمات التي يكون لها ثقل تكراري وتوزيع للنص.<sup>2</sup> فالتركيز على "الكلمات المفاتيح" في التحليل الأسلوبي له أهمية خاصة فهي تشكل أدوات فاعلة للقارئ تمكّنه من التّفاذ في التّصوص بفهم أكثر دقة وبمعرفة أكثر انضباطاً وإحكاماً وعمقاً، إضافة إلى دورها البارز في سبر أغوار المؤلّف والكشف عن مكونات نفسه ورغباته الخفية.<sup>3</sup>

يتجه الدّارس الأسلوبي إلى دراسة "الكلمات المفاتيح" انطلاقاً من السمات الأسلوبية وهذا ما قد شاع في عبارة "فاليري" (Paul Valery) التي قال فيها: "إنّ الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما، فكانت الدّعوة إلى ضرورة أن يتعوّد الباحث على القاعدة أولاً

<sup>1</sup> / سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدّراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ط1، 1992، ص19.

<sup>2</sup> / يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، ص198.

<sup>3</sup> / المرجع نفسه، ص199.

وعن اكتشاف الانحرافات المتفرعة عنها، لكن الاضافة التي تنجم عن المفهوم الحديث لعلم الأسلوب ك انحراف عن القاعدة هي إقامة المستوى المقارن للقاعدة النحوية.<sup>1</sup>

وقد اقترح بعض الباحثين تصنيف الانحرافات إلى خمسة نماذج أساسية طبقاً للمعايير التي يُعتد بها في تحديد الانحراف وهي:

1- تصنيف الانحرافات استناداً إلى درجة انتشارها في النص كظواهر محلية موضعية كالاستعارة مثلاً يمكن أن توصف على أنها انحراف موضعي عن اللغة العادية أما الانحراف الشامل فيؤثر على النص بأكمله، ومثاله معدلات التكرار.

2 - تصنيف الانحرافات طبقاً لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية، حيث نعثر على انحرافات سلبية تتمثل في تخصيص القاعدة العامة، وانحرافات ايجابية تتمثل في إضافة قيود معينة مثل القافية.

3 - تصنيف الانحرافات من وجهة النظر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنص المحلل، فيتم التمييز بين الانحرافات الداخلية التي تتمثل في انفصال وحدة لسانية عن القاعدة المهيمنة على النص، والانحرافات الخارجية وتتمثل في اختلاف أسلوب النص عن القاعدة التي كُتب النص بلغتها.

4 - تصنيف الانحرافات طبقاً للمستوى اللغوي الذي يعتمد عليه، وبهذا الشكل يتم التمييز بين الانحرافات الخطئية والصوتية والصرفية والمعجمية والدلالية.

<sup>1</sup> / صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 208-209.

5 - تصنيف الانحرافات طبقاً لتأثيرها على مبدأي الاختيار والتركيب تبعاً لفرضيات "ياكسون" في اسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف، فتبرز لنا انزياحات استبدالية تحطم قواعد الاختيار كموضع الفرد مكان الجمع والصفة مكان الموصوف.<sup>1</sup>

ولا يمكننا انكار حقيقة واضحة في هذا المجال وهي محاولة تصوّر الأسلوب كإنحراف عن قاعدة خارجة عن نص، كما لا يمكن انكار حقيقة أخرى وهي أن هذا التصور يساعد على شرح كثير من الظواهر اللّافته في النصوص الأدبية.<sup>2</sup>

من أبرز المبادئ التي تتشابه مع مبادئ أخرى في القصيدة الحدائية مبدأ "التكرار". والشعراء المحدثون تعرّضوا له أثناء دراستهم التطبيقية، ونازك الملائكة تناولته في كتابها (قضايا الشعر المعاصر). وعبرت عنه بأنه: "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عناية بسواها وهذا الإلحاح هو ما نقصد به التعداد والاعادة". فمن مهامه التأكيد ولفت النظر وانصهارها في نغمة إيقاعية، ويساعد الاسترجاع والتذكر، فكلما زادت التكرارات كلما زادت جمالية النص وارتبطت أكثر.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> / صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص210-211.

<sup>2</sup> / المرجع نفسه، ص212.

<sup>3</sup> / عبد الرحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003 ص193-194.

تتجلى وظيفة التكرار في القصيدة المعاصرة في القيمة النفعية والقيمة الجمالية وذلك باستغلال فضاء القصيدة شكلاً ومعناً وتوزيعاً. فالتكرار ينتج الإيقاع ويساعد الشاعر على حفظ توازنه والتزامه لخط إيقاعي معين.<sup>1</sup>

فالتكرار في الشعر الحدائي يكون على مستويات عديدة، حيث نجد التكرار على مستوى الصوت، أو الكلمة، أو الجملة، فالتكرار يفاجئ المتلقي بما لا يتوقعه فنجد أن الاختلاف يكون في التوزيع. فكل شاعر يختلف عن الآخر في كيفية توزيع هذه الكلمات على مواقعها، وترتيبها حسب علاقتها مع عناصر النص. فمنهم من يميل إلى استعمال الظروف أو حروف الجر أو يقدم أو يؤخر، فلكل شاعر الحرية في عملية البناء والتركيب.

يجد الدارس للأسلوبية أن المنظرين للأسلوبية يتحدثون في مستويات التحليل (المستوى الصوتي، والصرفي، والتركيبي، والدلالي). إذ أن هذه المستويات هي ذاتها مستويات التحليل اللغوي، وهي: تحليل الأصوات وتحليل التراكيب وتحليل الألفاظ، وهذه المستويات هي التي يتحدث فيها الأسلوبي عندما يحلل.<sup>2</sup> وبالتالي يمكن القول أن الأسلوبية أقامت تحليلاتها على المستويات التالية:

أ- المستوى الصوتي : يركز التحليل الصوتي للأسلوب على:

### 1- الوقف .

<sup>1</sup> / عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص198.

<sup>2</sup> / يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص5049.



2 - الوزن.

3 - التبر والقطع.

4 - التنعيم والقافية.

ففي هذا المستوى يمكن دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله، والأثر الجمالي الذي يحدثه... كذلك يمكن دراسة تكرار الأصوات والدلالات الموحية التي تنتج عنه.

ب - المستوى التركيبي: وفي هذا المستوى يمكن دراسة الجملة والفقرة، والنص وما يتبع ذلك مثل الاهتمام ب:

1- طول الجملة وقصرها.

2 - الفعل والفاعل.

3 - الإضافة.

4- التقديم والتأخير...إلخ.

ج - المستوى الدلالي: وفي هذا المستوى يمكن دراسة :

الكلمات المفاتيح /المصاحبة اللغوية /الاختيار.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>/ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص51 - 52.

إن المقاربة الأسلوبية تتناول النص الأدبي من عدة مستويات أولها: المستوى الصوتي وهو الذي يتناول فيه المحلل الأسلوبي لمظاهر موجودة في النص كالتكرار والوزن والقافية وغيرها، وثاني هذه المستويات هو المستوى التركيبي (التحوي) وفيه يبحث المحلل عن أنواع التراكيب وعن مدى غلبة الفعلية أو الإسمي... إلخ. أما المستوى الدلالي فيعتمد فيه المحلل على البحث في التصوير الفني وما يحتويه من استعارات وكنيات...، إضافة إلى الحقول الدلالية والعمل على تصنيفها، كما يدرس المحلل أيضا طبيعة الألفاظ وما تمثله من عدول في المعنى، فما تقدم من مستويات هو في حقيقة الأمر معالم ينتهجها المحلل الأسلوبي في تحليله لجماليات النص الأدبي.

إن المقاربة الأسلوبية تهدف إلى الوصول إلى أعماق النص الأدبي للوقوف على خباياه. لذلك على المحلل الأسلوبي أن يشرح النص ويحيط بمختلف جوانبه. ولكن دون أن يدخل ذاته أثناء التحليل.

ويبقى الخيط الجامع بين مختلف مبادئ وآليات التحليل الأسلوبي هو المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية وهي بدورها مستويات تكشف لنا عن مختلف السمات الأسلوبية الموجودة في قصيدة "براءة و سنابل" لناصر لوحيشي في الفصول الآتية من هذا البحث.

# الفصل الأول

## أسلوبية البنى الصّوتية والإيقاعية الدّاخلية

تمهيد: عن الإيقاع الصّوتي، مفاهيم أولى

1 – أهمية الإيقاع الصّوتي الدّخلي ومظاهره.

2 – تنوع الأصوات وخصائصها:

1\_2 – الأصوات المجهورة.

2\_2 – الأصوات المهموسة.

2\_3 – الأصوات الانفجارية.

2\_4 – الأصوات الاحتكاكية.

3 – أسلوبية التّكرار وأنواعه:

1\_3 – تكرار الأصوات.

2\_3 – تكرار الصيغة.

3\_3 – تكرار الجملة.

تمهيد: عن الإيقاع الصوتي الداخلي ومظاهره، مفاهيم عامة

- الإيقاع لغةً: هو كما عرّفه ابن منظور: من إيقاع اللّحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنهما.<sup>1</sup>

- أما اصطلاحاً: "فالإيقاع هو خاصية الشعر الأولى، فماذا كان الشعر يكون لولا الإيقاع الذي يجعل منه خطاباً متمتعاً بخصائص صوتية تميّزه عن النثر".<sup>2</sup>

يمثّل الجانب الصوتي في التحليل الأسلوبي مكوّناً جمالياً وأساسياً، حيث يتركز على دراسة الظواهر الصوتية التي تمثّل بروزاً واضحاً في قصيدة ما، مع اعتماد المعيار الكمي ثم ربطها بالدلالات التي تؤول إليها. فالإيقاع الصوتي إذن يكمن كلّه في البنية السطحية للنص.<sup>3</sup>

ويحتوي الإيقاع الشعري على مستويين: المستوى الداخلي (الموسيقى الداخلية)، والمستوى الخارجي (الموسيقى الخارجية). أما المستوى الداخلي: "فهو ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل من صدى ووقع حسن، ولما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف وبعد عن التنافر، وتقارب المخارج".<sup>4</sup>

<sup>1</sup> أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ص 149.

<sup>2</sup> عبد المالك مرتاض، ألف ياء تحليل مركّب لقصيدة (أين ليلاي) ل محمد العيد، دار العرب، للنشر والتوزيع، ص 239.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 243.

<sup>4</sup> عبد الرّحمان آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط 1، 1989، ص 74.

أما المستوى الخارجي فهو حركة صوتية تنشأ عن نسق معيّن بين العناصر الصوتية في القصيدة. ويضم هذا المستوى الوزن والقافية والرّوي والمحسنات البديعية وغيرها. والحق عن الإيقاع الخارجي في أي نص شعري، وربما كان ذلك من أقدم ما لوحظ في الدراسات التحليلية للتّصوص الشعريّة. على الرّغم من أن النّقاد القدماء لم يتوقّفوا لدى الإيقاع الخارجي توقفاً طويلاً، وإمّا كانوا يتناولونها هنا وهناك.<sup>1</sup>

عملت الحدّثة الشعريّة على توسيع الإيقاع، فالإيقاع أوسع من الأوزان الشعريّة، وبالتالي هو لا يقتصر على الوزن والقافية، بل يتعدى ذلك إلى طبيعة التّراكيب اللّغوية، كالّتقابل والتّكرار والتّنوع... إلخ.

فإذا كان الإيقاع في القصيدة التّقليدية يتمثّل في الوزن والقافية، فإن إيقاع القصيدة الحدّثية هو إبداع في الوزن والقافية، إضافة إلى عناصر جديدة كعلاقات الألفاظ من الجانب الصّوتي والتّراكيب اللّغوية.

إذن فالإيقاع في تصوّرنّا، يتكوّن من الرّوي والقافية والوزن، والتّماتل التّسجي الداخلي والخارجي عبر الخطاب الأدبي، والسّجع. وقد يكون الإيقاع أعم من العروض نفسها.

<sup>1</sup> / عبد الملك مرتاض ، ألف ياء تحليل مرّكب لقصيدة (أين ليلاي) ل محمد العيد، ص 266.

فهو متسلّط الضّوء على النصّ الأدبي الرّفيع النّسيج في كلّ مظاهره الصوتية والإيقاعية، الخارجي والدّاخلي معاً.<sup>1</sup>

### 1. أهمية الإيقاع الصوتي الدّاخلي ومظهره:

لقد حضيت "الموسيقى الدّاخلية" بأهمية فائقة لدى المحدثين بحيث هي موسيقى تحكمها قيم صوتية باطنية، وهي أرحب من الوزن والتّظم الجزئين، فهي موسيقى العواطف والمشاعر تلك التي تتواءم مع موضوع القصيدة وتكثّف معه، وتمثّل في إحياءات الألفاظ والأسلوب والصّيغة. وفي التّلائم بين اللفظ والمعنى، وبين الأداء الشّعري والفكري، وبين الموضوع والتّجربة الشعرية.<sup>2</sup> فهي "تلقت الانتباه من حيث هي إما قصدت لذاتها، وإتّما قصدت لصلتها بالمعاني، فنبحت لها عن دورها الوظائف المميّز عن موسيقى الإطار".<sup>3</sup>

وقد دعا المحدثون المهتمّون بدراسة موسيقى الشّعر وإيقاعه إلى دراسة الأصوات لا الأوزان، وهم يرون أن دراسة خصائص الأصوات التي تكوّن الوزن الشّعري يمكن أن تكون دراسة علمية خالصة تقوم على عزل صفات المادة، ومن ثمّ تخضعها للقياس.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> / عبد الملك مرتاض، ألف ياء تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ص243.

<sup>2</sup> / محمد عبد المنعم خفاجي، موسيقى الشّعر وأوزانه دراسات في الشعر العربي، دار الإتحاد للطباعة والنّشر، ص14.

<sup>3</sup> / محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص21.

<sup>4</sup> / محمد عياد شكري، موسيقى الشّعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص164-165.

فدراسة الأصوات معزولة عن السّيق لا يكون لها دلالة. بل لا بد من ربطها بموضوع القصيدة. فالشاعر يعمد إلى تكرار أصوات معيّنة وذلك من أجل رسم تلك الصّورة التي يريدّها هو. كما أنه يختار صوتاً معيّناً دون غيره في رسم تلك الصّورة، وغالباً ما يكشف هذا الصّوت عن مشاعره وعواطفه.

فالصّوت لا يكتسب حيويته إلا ضمن النسيج الكلّي لاحتواءه على طاقة فنيّة يشكّلها الشاعر، حيث تجعل نصّه الشعري متميّزاً ومتفرداً، وبالتالي تظهر تجربة الشاعر بصورة جلية، يقول أدونيس في هذا الصّدّد: "الإيقاع في اللّغة الشعريّة لا ينمو في المظاهر الخارجيّة للنّعم، القافية الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلّها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامّة. فالإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيها النّفس والكلمة، بين الإنسان والحياة.<sup>1</sup>

فالإيقاع الدّاخلية إذن هو حركة تتشكّل في البناء الدّاخلية للقصيدة، بعيداً عن الهيكل الخارجى لها. فهي حركة خفية تظهر نفسها في شكل منسجم مع حركة القصيدة ومضمونها الدّلالى. وبالتالي يمكن القول أن الإيقاع الدّاخلية في أي نص شعري هو حركة مجرّدة متكرّرة ومنتظمة تكمن في بنية القصيدة وفي نسيجها غير الصّوتي، فهذا المستوى غير قابل للتّعقيد مثل الإيقاع الخارجى.

<sup>1</sup> / سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحدائثية في شعر عبد الله حمادي، ص 28.

كما يقوم الإيقاع على آلية التكرار الذي يُعدّ " أسلوب تعبيرى يصوّر اضطراب النَّفس، ويدل على تصاعد انفعالات الشّاعر، وهو منبّه صوتي يعتمد الحروف المكوّنة للكلمة في الإشارة إلى حركات أيضاً، إذ بمجرد تغيير حركة المعنى يتغيّر المعنى ويتغير النَّغم.<sup>1</sup>

إذن فالشّاعر الحدائى لا يمكنه الاستغناء عن الإيقاع الدّاخلى، لما له من أهمية في الكشف عن الحالة الشعورية للشّاعر، وتجسيد تجربته للتأثير في المتلقى، وذلك من خلال التّوحيد بين الإيقاع الدّاخلى والإيقاع الخارجى، حيث يكون الإيقاع على مستوى الصّوت أو الكلمة أو الجملة، إضافةً إلى عناصر أخرى كالّتكرار.

## 2 - تنوع الأصوات و خصائصها:

لقد اعتنى العرب باللّغة العربية منذ فجر الإسلام وكان الباعث الأوّل لهذا الاهتمام هو الحفاظ على القرآن الكريم من اللّحن والتّحريف، على الرّغم من صفاء سليقتهم. وكانت الدّراسات الصّوتية من بين اهتماماتهم، فقد اهتم العرب بدراسة الأصوات من جانبيها:

1- دراسة الأصوات مجرّدة (دراسة الصّوت منفرداً).

2 - دراسة الأصوات من خلال الظواهر الصّوتية المختلفة.

<sup>1</sup> / عبد الرّحمان ترماسين، البنية الإيقاعية للقصيد المعاصرة في الجزائر، ص 194.



ففي الجانب الأوّل نبدأ "بالخليل بن أحمد الفراهيدي" (175هـ) الذي خصّص جزءاً من معجمه (العين) لدراسة الأصوات العربية مخرجاً وصفةً.<sup>1</sup> كذلك نجد "ابن جنّي" قد خصّص كتابه (سر صناعة الإعراب) للدراسة الصوتية، إذ يعتبر هذا الكتاب من أهم الكتب الصوتية في تاريخ اللغة العربية.<sup>2</sup>

كما قد اتفق علماء الأصوات على تقسيم الأصوات اللغوية إلى قسمين رئيسيين وهما: الأصوات الصامتة والأصوات الصائتة أو المصوتة، وهذا التطبيق جاء نتيجة دراسة طبيعة الأصوات وصفاتها، ونتيجة أوضاع الأوتار الصوتية، وكيفية مرور الهواء من الحلق إلى الفم والأنف، وذلك أن الهواء لا يصطدم بأي عائق، وقد يصطدم بعوائق عدة تؤثر فيه منفردة أو مجتمعة.<sup>3</sup> كما فرّقوا بين الجهر والهمس والانفجار والاحتكاك وهذا ما سنحاول الكشف عنه في المباحث اللاحقة بالشرح والتحليل.

ولعلّ أن قصيدة "براءة و سنابل" قد شهدت تنوعاً وتبايناً في الأصوات، فقد تنوّعت بين الجهر والهمس، والانفجار والاحتكاك. فهذا التنوع هو دلالة واضحة على الطابع الذي يحكم نفسية الشاعر التي تتراوح بين الهدوء والاضطراب وكذلك بين السرعة والبطء، لذا كانت أصواته عبارة عن فسيفساء متناقضة.

<sup>1</sup> / عبد الرحمن بن ابراهيم الفوزان، دروس في النظام الصوتي للغة العربية، 1428هـ، ص3.

<sup>2</sup> / المرجع نفسه، ص4.

<sup>3</sup> / نور الدين عصام، علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا، دار الفكر اللساني - بيروت، ط1، 1995، ص190.

وعليه فإن عملنا على دراسة هذه الأصوات وخصائصها يكون من خلال الوقوف على القصيدة التي بين أيدينا (براءة وسنابل) "لناصر لوحيشي" حيث نصب اهتمامنا في هذه الدراسة على الأصوات اللغوية وخصائصها من خلال الجهر والهمس، والهدوء والاضطراب وما تحيل عليه من دلالات.

## 1.2. الأصوات المجهورة:

والجهر لغة (الإعلان)، واصطلاحاً "هو ذلك الرنين المصاحب للصوت نتيجة اهتزاز الحبلين الصوتيين، وهو يشبه إلى حد بعيد دوي النحل، ويمكن التحقق من الجهر بتحسس حركة الحبلين الصوتيين بلمس الغلصمة، كما أن سد الأذنين عند النطق بالصوت المجهور يؤدي إلى الإحساس بضجيج الجهر في تجاويف الرأس.<sup>1</sup> وتعرف الأصوات المجهورة أيضاً: "هي التي ترتعش الأوتار الصوتية عند النطق بها فيكون الصوت مسموعاً، وهذه الحروف هي: (ب، م، و، ذ، ن، ل، ر، ض، ز، ج، ي، غ، ع).<sup>2</sup> كما يعتبر الجهر صفة من صفات القوة. أما من حيث ورودها في القصيدة الحدائرية "لناصر لوحيشي" كانت كالاتي:

<sup>1</sup> / أحمد زرقعة، أسرار الحروف، دار الحصاد للتشر والتوزيع، ط1، 1993، ص90.

<sup>2</sup> / الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، تح: صالح القرمادي، ط3، 1992، ص42.

"براءة وسنابل"															القصيدة
مجموع الأصوات المجهورة	تواتره على مستوى كل مقطع														الصوت
	14م	13م	12م	11م	10م	9م	8م	7م	6م	5م	4م	3م	2م	1م	
55	04	02	02	07	05	01	04	03	10	01	06	03	06	02	ب
87	05	03	10	12	05	10	07	05	06	04	02	04	09	05	م
68	05	05	08	09	08	03	07	04	05	01	02	02	04	05	و
11	01	00	01	03	01	00	02	01	01	00	00	00	00	01	ذ
04	00	02	00	00	00	00	00	01	00	00	00	00	00	01	ظ
39	03	02	08	03	01	01	01	03	05	04	03	01	02	02	د
110	11	06	08	11	10	08	07	05	15	04	09	04	12	00	ن
174	12	14	19	19	17	14	06	16	11	08	12	02	16	08	ل
98	03	03	10	08	08	06	08	14	06	06	08	05	08	05	ر
05	00	01	00	01	00	02	00	00	00	00	00	00	01	00	ض
08	00	00	01	00	00	02	01	00	01	01	00	00	02	00	ز
19	04	02	00	02	00	01	02	00	02	01	02	00	01	02	ح

38	02	01	05	04	01	01	02	05	06	02	04	00	02	03	ع
06	01	01	01	01	00	00	00	00	00	00	00	01	00	01	غ
722	57	49	81	93	65	55	52	60	77	35	57	27	73	36	المجموع

جدول يوضح مجموع الأصوات المجهورة في القصيدة الحداثية لناصر لوحيشي

من خلال هذا الجدول نلاحظ تواتر الأصوات المجهورة في القصيدة الحداثية " لناصر لوحيشي " المتمثلة في قصيدة "براءة و سنابل". حيث قدر عدد الأصوات المجهورة بـ (722) صوتاً، وقد كانت الحروف المهيمنة على مقاطع القصيدة هي: (اللام) و(النون) و(الراء) و(الميم) على التوالي.

وكانت الحصة الكبرى لصوت (اللام)، حيث قدر عدد تكراره في مقاطع القصيدة بـ (174) صوتاً، وللّام مكانة عند علماء اللّغة، فهو حرف بيني يجمع بين الشّدة والرّخاوة إضافة إلى أنه صوت مجهور منفتح منحرف، إضافة إلى أنه من علامات التّعريف إلى جانب الألف. وحرف اللّام في القصيدة يدل على اللّيونة والحنين والصّبر والثّماسك والأسى على أيام الصّغر.

فإذا تأملنا في بعض مقاطع القصيدة نجد أن المقطع السّابع (07) ناطق وبشكل لافت للانتباه بصوت اللّام حيث بلغ ذكره (16) مرة. يقول الشّاعر في هذا المقطع من القصيدة:

أحنّ إلى الصّيف في الرّيف،

إني أحنّ إلى الأمسيات الفسّاخ

الرّبيع، الخريف وعذب الرّؤى،

كنت أرفع رأسي؛

أرى موعدي

فأرى ريشةً في الرّياح،،

أحنّ إلى قدمي - قد رعتها السّماء،،

لاحظتها السّماء -،،

تسير على ورق أصفر،،

إيه يا وطئها المستباح!!<sup>1</sup>

فتوظيف حرف اللّام وبهذا القدر في المقطع قد صوّر لنا موقف الشّاعر من خلال العودة

إلى أيام البراءة والصّغر، إضافة إلى تساؤلاته اللّامتناهية.

ومن الأصوات المجهورة أيضاً التي وردت بكثافة أيضاً صوت (التّون)، والذي بلغ (110) صوتاً

في القصيدة، فقد احتل المرتبة الثّانية بعد حرف اللّام الذي احتل صدارة الحروف المجهورة في كلّ

مقاطع القصيدة. إضافة إلى أنه حرف يبني يجمع بين الشّدة والرّخاوة.

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، منشورات ارتيستيك، دار الأخبار للصحافة - القبة الجزائر، ط1، 2007، ص99-100.

فصوت النون يحمل دلالة الحزن والحنين والألم والحرقه والأسى على ما مضى، فهو أيضاً يوحى بموسيقى حزينة يملأها الأنين لذا فهو حرف أغن. وتمثل لهذا الصوت ببعض مقاطع القصيدة فقد ورد ذكره في المقطع الثاني من القصيدة الحداثية اثنا عشر (12) مرّة.

يقول الشاعر في هذا المقطع:

أحنّ إلى نبرة المقلّم،

إيه يا ريشة الحبر،،

يا نبضة في دمي،،

أحنّ إلى نبرات القراءة

يعزفها وترّ ناصع من فمي...،

أحنّ إلى الورق اللاصق/ المشتهى

إيه قوس قزح!

كم أحنّ إلى بسمه الفجر،،

من صاحبي..،

أحنّ إلى البدء و المنتهى،<sup>1</sup>

بعد صوت "اللام" و "النون" ننتقل إلى صوت آخر ورد في القصيدة وهو صوت (الراء)، حيث

بلغ (98) صوتاً.

فصوت الراء هو صوت مجهور منفتح غير مكرّر، وهو صوت بيني يجمع بين الشدة والرخاوة.

فصوت الراء في القصيدة يتمتّع بدلالة قوية حيث بلغ أربعة عشر (14) صوتاً.

يقول الشّاعر في المقطع الثامن:

نحنّ إلى ربح مطعمنا المدرسي،،

العجوز التي ربّبت - ذات يوم - رؤانا و

أكوابنا،،

ثم راحت تراقب أشواقنا،،

جذل وابتسام،<sup>2</sup>

ففي هذه الأسطر الشعريّة نكتشف مدى انكسار الشّاعر ومعاناته وحسّه المرهف. فصوت الراء

رسم لنا صورة معبّرة عن التّحسر والشّقاء الذي يلازم الشّاعر ونفسيّته الحزينة.

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر التّدى، ص 98.97.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص 100.

ومن صوت "الراء" ننتقل إلى صوت (الميم) الذي بلغ تواتره في القصيدة بـ (87) صوتاً. والمعروف عن صوت الميم أنه صوت أغن وهو حرف بيني، فصوت الميم يوحي بالألم والمعاناة والحزن. وقد بلغ عدد تواتره في المقطع الحادي عشر (11) بـ: (12) صوتاً.

يقول الشاعر في المقطع الحادي عشر من القصيدة:

أحنّ إلى كفّ ذاك المعلم،،

صافحني مرّة،،

كنت حلّقت في الجوّ منتشياً،،

وجوابي كان الدليل

قاب قوسين كنت اقترفت الذي باركته السّماء

ورشّحه الممكن / المستحيل

أحنّ إلى نبرات الرّصافي:

"تقدّم أيّها العربي"

وتقدّمت السنّ بي

وأحنّ إلى عرضها،،



والمعلم يتبع نغمتها في ذهول..<sup>1</sup>

هذه المقاطع الشعرية التي نطقت بصوت الميم شهدت تنوعاً دلاليّاً، فقد تجاوزت دلالة الألفاظ (المعلم، منتشياً، الممكن، المستحيل،...)، إلى مدلولات تعبّر عن كينونة الشاعر المتدفقة واللامحدودة.

كما نجد انفتاح باقي مقاطع القصيدة على توظيف لباقي الأصوات المجهورة فنجد أيضاً صوت (الواو) الذي بلغ معدّل تكراره بـ (68) صوتاً، وكذلك صوت الباء الذي لا يقل عنه بـ (56) صوتاً.

فمن خلال الجدول السابق نستنتج أن الحروف المجهورة في القصيدة جاءت بنسب متفاوتة وأن كل مقطع من مقاطع القصيدة جاء زاخراً بكم هائل من الأصوات رغم التّفاوت الملحوظ من مقطع لآخر. وهذا ما يعكس حالة الشاعر المنفعلة، لهذا عبّر عما يجول في نفسه بالأصوات المجهورة.

## 2.2 - الأصوات المهموسة:

الهمس لغة (الخفاء)، أما اصطلاحاً "هي التي لا ترتعش الأوتار عند النطق بها فيمر الهواء من الحلق همساً.<sup>2</sup> ويعرّف الهمس أيضاً أنه: "جريان النّفس عند النّطق بالحرف لضعف الاعتماد

<sup>1</sup> ناصر لوحيشي، فجر التّدى، ص 101 - 102.

<sup>2</sup> الطّيب البكوش، التّصريف من خلال علم الأصوات الحديث، ص 43.

على المخرج". وبعبارة أخرى هو: "ما لا يهتز معه الحبلان الصوتيان وحروفه عشرة هي: (ه، ح ش، س، ص، ت، ث، ك، ف، خ)، والهمس من صفات الضعف.<sup>1</sup> وفي الجدول الآتي سنوضح تواتر الأصوات المهموسة في مقاطع القصيدة الحدائرية "لناصر لوحيشي" وهي كالتالي:

"براءة وسنابل"														القصيدة	
مجموع الأصوات المهموسة	تواتره على مستوى كل مقطع													الصوت	
	14م	13م	12م	11م	10م	9م	8م	7م	6م	5م	4م	3م	2م		1م
67	04	04	02	07	06	03	04	06	05	06	04	04	08	01	ح
05	01	00	01	00	00	01	01	00	00	00	01	00	00	00	ث
46	01	01	06	05	04	06	00	04	04	02	04	02	06	01	ه
19	00	02	00	02	05	00	01	01	01	00	03	01	02	01	ش
11	00	02	03	00	00	01	00	01	00	00	03	00	00	01	س
18	03	01	00	02	01	00	00	02	03	00	02	01	03	01	ص
41	01	03	04	05	03	01	00	08	05	02	01	03	04	01	ف

<sup>1</sup>/ أحمد زرقعة، أسرار الحروف، ص90.

46	00	02	04	04	03	04	04	07	06	05	03	00	02	02	س
19	02	02	00	03	02	01	01	01	05	00	00	01	01	01	ك
94	06	10	10	15	07	03	06	07	09	02	03	04	08	04	ت
366	21	27	30	43	31	20	17	37	38	17	24	15	34	13	المجموع

جدول يبين مجموع الأصوات المهموسة في القصيدة الحدائرية لناصر لوحيشي

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن الأصوات المهموسة في القصيدة الحدائرية "براءة وسنابل"

لناصر لوحيشي قد بلغت (366) صوتاً.

ومن المقاطع في القصيدة الحدائرية التي احتضنت الأصوات المهموسة بشكل لافت للانتباه المقطع الحادي عشر (11) الذي بلغ عدد الأحرف المهموسة فيه بـ: (43) صوتاً، ويليه المقطع السادس الذي بلغت فيه الأحرف المهموسة (38) صوتاً. والمقطع السابع الذي شهد (37) صوتاً. ثم تأتي باقي الأصوات المهموسة في المقاطع على التوالي.

أما بالنسبة للأصوات المهموسة الأكثر تواتراً في مقاطع القصيدة الحدائرية والتي احتلت المراتب الأولى هي: صوت (التاء) الذي بلغ عدده في القصيدة بـ: (94) صوتاً. يليه صوت (حاء) الذي بلغ (67) صوتاً، ثم يأتي صوت (هاء) الذي بلغ (46) صوتاً، كذلك صوت (السين) بـ: (46) صوتاً. ثم صوت (الفاء) الذي بلغ (41) صوتاً.

ومن المقاطع الشعرية في القصيدة الحدائثية التي شهدت عدداً كبيراً لأصوات الهمس، نجد المقطع الحادي عشر(11)، ثم يليه المقطع السادس(06)، ثم المقطع السابع (07).

حيث نجد أن المقطع الحادي عشر(11) قد طغت عليه بعض الأصوات المهموسة وهي كآلاتي وعلى التوالي: صوت(التاء) الذي بلغ (15) صوتاً، وصوت(حاء) الذي بلغ (07) أصوات، وكل من (هاء) و(الفاء) ب (05) أصوات لكل منهما. والأصوات المهموسة إذا استعملت بكثرة في سياق معيّن فإنها تضيف مسحة دلالية معيّنة. فطبيعة الهموس من الأصوات المتميّزة بالجهد، فالأحرف المهموسة مجهدّة للنفس لأننا نحتاج إلى قدر من هواء الرئتين أكثر مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فإذا كثرت في السياق تضاعف الجهد وانحصر فيها الاهتمام، وهذا دلالة على مدى إجهاد الشاعر نفسه في التعبير عن حالته.<sup>1</sup>

والتاء من الأصوات المهموسة التي تعبّر عن الحزن والأسى فهو يوحي بدلالة الملل والإرهاق الناتج عن استحضر الماضي من خلال رجوع الشاعر إلى صباه. فهو في حالة حنين وشوق لرجوع تلك الأيام التي فارقت دون عودة.

والمقطع الثالث عشر(13) دليل على تواتر صوت(التاء) حيث نجد الشاعر يقول في هذا

الصّدّد:

أحن إلى جلسات الأدب،،

<sup>1</sup>/ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص55.

المقاهي التي حفظت شكلنا.

النوادي التي ألفت ظلنا

أحن إلى النغمات التي شكّلت خاطري

رسمت حاضري،،

واختفت وجعا أو وصب..<sup>1</sup>

أما صوت (الحاء) فقد جاء معبراً عن الحنين الذي لا يفارق الشاعر، فالحاء يوحى بالسكينة

والهدوء والحنين إلى أيامٍ مضت بعدما أحس بألم الكبر، فنجد أن المقطع الرابع عشر دليل

على سيطرة صوت الحاء عليه.

يقول الشاعر ناصر لوحيشي في هذا المقطع:

أحن إلى ربوة التوت،،

تجمعنا والندى،،

كنت ابحت عن صاحبي،، عن مرح!!

أصدقائي التجوم،،

<sup>1</sup> ناصر لوحيشي، فجرالندى، ص102.

ويؤلمني رجع ذاك الصدى،،

فالغياب اجترح !!

هل أقول لكم:

إني لا أحنّ إلى..<sup>1</sup>

وبعد صوت "الحاء" يأتي صوت مهموس آخر وهو صوت (الهاء)، فالهاء في هذا المقطع الشعري تدل على التوتر والاضطراب، فالشاعر في حالة نفسية مضطربة فهو يشعر بالضيق والتّيه في جوانب الحياة، أما رابع صوت مهموس في القصيدة تمثل في صوت (الفاء) والذي يوحي بالسكون والخوف، إنه خوف من مسار الحياة التي اعترضت سبل الشاعر وعرقلتها في ما مضى. ومثال صوت الفاء نجد في المقطع السادس (06) مثلاً (أرفع، نرفع، فتنبت، فينا، في،...).

من خلال مقاطع القصيدة نجد أن الشاعر قد رسم لنا بالأصوات المهموسة لوحة فنية من خلال توزيعه للأصوات المهموسة على كلّ مقاطع القصيدة وبأعداد متفاوتة نسبياً حيث كان التوزيع يختلف من صوت لآخر. فاستعمال الشاعر للأصوات المهموسة وبهذا الترتيب فيه دلالة معبرة عن حالته النفسية المتناقضة بين الهدوء تارة والانفعال تارة اخرى.

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص 103.

3.2- الأصوات الانفجارية أو الشديدة:

الشدة لغة (القوة)، أما اصطلاحاً انجاس جري الصوت عند النطق بالحرف لكمال الاعتماد في المخرج، أي هو الذي يمنع الصوت من أن يجري فيه كالقاف والطاء فلو قلنا: الحق والقط مثلاً ثم أردنا مد الصوت في هذين الحرفين.<sup>1</sup> والأحرف الشديدة ثمانية وهي (الألف القاف، الكاف، الجيم، الطاء، الدال، التاء، الباء). وعند علماء العربية ثمانية أيضاً، ولكنهم نزعوا منها الضاد وضمّوا إليها الجيم وسموها "الحروف الشديدة".<sup>2</sup> وفيما يلي سنقوم بعرض الأصوات الانفجارية التي غلبت على مقاطع القصيدة الأربعة عشر، وهي موضحة في الجدول الآتي:

"براءة وسنابل"															القصيدة
مجموع الأصوات الشديدة	تواتره على مستوى كل مقطع														الصوت
	14م	13م	12م	11م	10م	9م	8م	7م	6م	5م	4م	3م	2م	1م	
337	20	24	28	31	34	30	21	37	23	16	25	07	29	12	أ
20	04	02	00	02	00	01	02	00	02	01	02	00	01	02	ح

<sup>1</sup> / أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص91.

<sup>2</sup> / كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص248.

39	03	02	08	03	01	01	01	03	05	04	03	01	02	02	د
94	06	10	10	15	07	03	06	07	09	02	03	04	08	04	ت
15	00	01	02	00	04	01	01	01	00	00	05	00	00	00	ط
56	02	02	02	07	05	01	04	03	10	01	06	03	06	02	ب
39	03	01	01	05	07	02	02	03	03	01	02	02	06	00	ق
20	02	02	00	03	02	01	01	01	05	00	00	01	01	01	ك
615	42	44	50	61	58	40	38	55	57	25	46	18	53	23	المجموع

"براءة وسنابل"		القصيدة
صفته	التواتر في كل مقطع	الصوت
مجهور	56	ب
مهموس	94	ت
مجهور	39	د
مهموس	10	ط
مجهور	20	ح



ك	20	مهموس
ق	39	مهموس
الهمزة	337	لا هو بالمجهور ولا بالمهموس
المجموع	615	

جدول يبيّن تواتر الأصوات الشديدة في مقاطع القصيدة

من خلال الجداول السابقة نلاحظ أن الأصوات الانفجارية في القصيدة الحدائية قد بلغ (615) صوت، وقد احتلت المقاطع التالية وبالترتيب على امتلاك أكبر عدد من هذه الأصوات فالمقطع الحادي عشر (11) قد احتل المرتبة الأولى حيث بلغ عدد أصواته ب (61) صوتاً، ثم يليه المقطع العاشر (10) الذي بلغ عدد أصواته ب (58) صوتاً انفجارياً، ثم المقطع السادس (06) ب (57) صوتاً. كذلك المقطع السابع (07) ب (55) صوتاً.

والملاحظ في هذه المقاطع هو أن صوت (الهمزة) بلغ ذكره ب (337) مرة. وهو الأكثر تواتراً في القصيدة، يليه صوت (التاء) الذي ذكر (94) مرة، ثم صوت (الدال) ب (39) مرة. وكذلك (القاف) ب (39) مرة، ثم صوت (الجيم) ب (20) مرة. وكذلك صوت (الكاف) ب (20) مرة. وأخيراً صوت (الطاء) ب (10) مرة.

فمن خلال التمعّن في هذه المقاطع الحدائرية، نلاحظ تواتر هذه الأصوات بشكل ملفت للنظر كما يلحظ اختلاف دلالتها من حرف لآخر ومن مقطع لآخر.

يقول ناصر لوحيشي في المقطع العاشر:

أحنّ إلى القسم والرّسم والمدفأة

أحنّ إلى طقطقات الحطب

ويا حرقة الشّوق،،

يا فرحة الأصدقاء / التلاميذ،،

كنّا نتابع سرّ الطباشير في اللّوح،،

لون التباشير،،

هل يمكن الآن أن نقرأه

والشّقاء المطير؟!،

ويا نشوة في اللّهب،،<sup>1</sup>

<sup>1</sup>/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص101.

في هذه الأسطر الشعرية نلاحظ أن الشاعر استعمل وبكثرة صوت (الهمزة) والمعروف عن الهمزة أنه صوتاً لابلهموس ولا بالجمهور، وهو راجع إلى أن حال الأوتار الصوتية حال النطق بها لا يسمح بالقول بوجود ما يسمى بالجهر أو ما يسمى بالهمس.<sup>1</sup> حيث يعد صوتاً انفجارياً ومثاله (القسم، الرسم، المدفأه، الأصدقاء، طقطقات، الحطب...)، فهو صوت يثير انتباه السامع، وهو مصاحب للآم في التعريف.

أما صوت (التاء) كذلك يعد صوتاً انفجاري شديداً، ويظهر ذلك من خلال النطق به (حرقه، فرحة، التلاميذ، نتابع، التبشير، الشتاء، نشوة...)، فأتناء النطق بصوت التاء يقف الهواء وقوفاً تاماً عند نقطة التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة. ويقول ابن الجزري "والتاء يحتفظ بما فيها من الشدة لئلا تصير رخوة (احتكاكية)".<sup>2</sup>

في حين نجد صوت (الباء) يوحى بالضعف الداخلي الذي يولد الانفجار، فحرف الباء كان متنفساً للمكبوتات التي تحتلج نفس الشاعر، ويظهر ذلك في الألفاظ التالية: (لعبة، جوابه ملبسه، الأصابع، البراءة، سنابل، سنبله، صباح...)، فدلالة هذه الألفاظ توحى إلى براءة الشاعر وطفولته.

<sup>1</sup> / كمال بشر، علم الأصوات، ص 288.

<sup>2</sup> / كمال بشر، علم الأصوات، ص 249-250.

2. 4- الأصوات الاحتكاكية (الرخوة):

لغة (اللّين)، واصطلاحاً جريان الصّوت مع الحرف لضعف الاعتماد على المخرج. والحرف الرّخو هو الذي يجري فيه الصّوت كالسّين والشّين لاستطعنا ذلك، والأحرف الرّخوة هي: (الهاء الحاء، الغين، الخاء، الشّين، السّين، الصاد، الضاد، الظاء، الثاء الذال، الزاي، الياء، الواو الفاء).<sup>1</sup> وتعرّف أيضاً أنّها: جريان الصّوت مع الحرف لضعفه في المخرج، ومن صفاته الضّعف.<sup>2</sup>

وفيما يلي سنقوم بعرض الأصوات الاحتكاكية الموجودة في القصيدة كما هي موضحة

في الجدول الآتي:

"براءة وسنابل"															القصيدة
مجموع الأصوات الاحتكاكية	تواتره على مستوى كل مقطع														الصّوت
	14م	13م	12م	11م	10م	9م	8م	7م	6م	5م	4م	3م	2م	1م	
46	01	01	06	05	04	06	00	04	04	02	04	02	06	01	هـ
67	07	04	02	07	06	03	04	06	05	06	04	04	08	01	ح
06	01	01	01	01	00	00	00	00	00	00	00	01	00	01	غ

<sup>1</sup>/ أحمد زرقعة، أسرار الحروف، ص91.

<sup>2</sup>/ سليمان أبو بكر سالم، اللّسانيات والمستوى الصّوتي والدّلالي في علم اللّغة المعاصرة، دار الكتاب الحديث، القاهرة 2008، ص25.

11	00	02	03	00	00	01	00	01	00	00	03	00	00	01	خ
46	00	02	04	04	03	04	04	07	06	05	03	00	02	02	س
19	00	02	00	02	05	00	01	01	01	00	03	01	02	01	ش
19	03	01	00	02	01	00	00	02	03	00	02	01	03	01	ص
05	00	01	00	01	00	02	00	00	00	00	00	00	01	00	ض
15	00	01	02	00	04	01	01	01	00	00	05	00	00	00	ط
05	01	00	01	00	00	01	01	00	00	00	01	00	00	00	ث
11	01	00	01	03	01	00	02	01	01	00	00	00	00	01	ذ
08	00	00	01	00	00	02	01	00	01	01	00	00	02	00	ز
104	06	07	08	13	09	06	05	03	09	03	09	05	10	01	ي
68	05	05	08	09	08	03	07	04	05	01	02	02	04	05	و
42	01	03	04	05	03	01	00	08	05	02	01	03	04	01	ف
472	25	30	41	52	44	30	26	48	40	20	37	19	42	16	المجموع

جدول يمثل الأصوات الاحتكاكية في القصيدة الحدائية.

الملاحظ من خلال الجدول أن تواتر الأصوات الاحتكاكية قد بلغ (472) صوتاً من مجموع

مقاطع القصيدة الحدائية "براءة و سنابل" لناصر لوحيشي.

ومن المقاطع التي احتلت المراتب الأولى في توظيف هذه الأصوات هي: المقطع الحادي عشر(11) الذي بلغ تواتر الأصوات الاحتكاكية فيه ب: (52)صوتا. ثم يليه المقطع السابع(07) الذي بلغت فيه الأصوات (48) صوتا، ثم المقطع العاشر(10) ب (44) صوت. وأخيرا يأتي المقطع الثالث(03) ب (42) صوت. وبعدها تأتي باقي المقاطع على التوالي وبنسب متفاوتة.

ومن الملاحظ أن أكثر الأصوات الاحتكاكية تواترا هو صوت (الياء)الذي بلغ عدده (104) صوت. يليه صوت (الواو) ب (68) صوت، ثم صوت (الحاء) الذي بلغ(67) صوت. ثم (هاء والسين) اللذان بلغا نفس العدد(46) صوت.

ومثالنا على هذا التواتر قول الشاعر في المقطع الرابع من القصيدة:

أحنّ إلى دندنات الخشبيات،

لطف العجين،،

وسرّ القريصات،،

إني أحنّ إلى خجل المسطرة

والطباشير قد هدّه صاحبي،،

بعثره !!

أحنّ إلى أن أسطر خطا بعشرين

آه يا ألم الأربعين!!!<sup>1</sup>

فصوت(الياء) يوحى بالطول والامتداد واللين، وبالتالي يعبر عن مدى ليونة كلام الشاعر. أما

الصوت الثاني بعد "الياء" هو صوت (الواو)، فالواو يوحى بالطول والامتداد.

ومثاله المقطع الثامن، يقول الشاعر في هذا الصدد:

نحنّ إلى ربح مطعمنا المدرسي،،

العجوز التي ربّبت - ذات يوم - رؤانا و

أكوابنا،،

ثم راحت تراقب أشواقنا،،

جذل وابتسام،،

وسرّ يلامس أرواحنا ،،<sup>2</sup>

فصوت الواو يحمل دلالة تعبر عن كينونة الشاعر وهو يتذكّر أيام الدراسة. كما تفيد الواو

الربط بين جمل النصّ فهي عامل من عوامل اتساق التصوص وانسجامها.

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص100.

بعد صوت "الواو" يأتي صوت احتكاكي آخر وهو صوت (الحاء)، فالحاء يضيق المجرى الهوائي في الفراغ الحلقي عند النطق به، بحيث يحدث مرور الهواء احتكاكاً لا تنذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به.<sup>1</sup>

ومن الأصوات الاحتكاكية المهموسة أيضاً نجد صوت (الهاء)، فالهاء تتكون عندما يتخذ الفم الوضع الصالح لنطق الحركة، ويمر الهواء خلال الانفراج الواسع الناتج عن تباعد الصوتين بالحنجرة محدثاً صوتاً احتكاكياً.<sup>2</sup> فصوت فالهاء يوحي بالحركة وعدم الثبات والحزن والألم. ويتضح ذلك من خلال الكلمات التالية: (مؤلمه، مقلمه، إيه، المنتهى، أرقبه، المسطره...).

كما نجد صوت (السين) الذي ساوى الشاعر في استخدامه مع الصوت الذي سبقه (الهاء) فعند النطق بالسين يعتمد طرف اللسان خلف الثنايا العليا مع التقاء مقدمته بالثة فيحدث الاحتكاك.<sup>3</sup> فصوت السين يوحي بالسكون والهدوء وراحة النفس (الأمسيات، الفساح، رأس السماء)، وبالتالي هو تجسيد لنفسية الشاعر الهادئة.

من خلال دراستنا لصفات الأصوات في القصيدة نخلص إلى أن الأصوات التي احتلت الصدارة هي الأصوات المجهورة، حيث قدر عددها بـ (722) صوت من مجموع أصوات مقاطع القصيدة، تليها الأصوات الانفجارية التي بلغ عددها بـ (615) صوتاً، ثم الأصوات الاحتكاكية

<sup>1</sup> / كمال بشر، علم الأصوات، ص303.

<sup>2</sup> / المرجع نفسه، ص304.

<sup>3</sup> / المرجع نفسه، ص301.



التي قدر عددها ب (472) صوت، وتأتي الأصوات المهموسة في المرتبة الأخيرة حيث قدر عددها ب (366) صوت.

وفي الأخير نخلص إلى أن قيمة الأصوات اللغوية وجماليتها تظهر في مدى براعة الشاعر ومدى قدرته على استخدام تلك الأصوات وفي سياقاتها المناسبة.

### 3 - أسلوبية التكرار وأنواعه:

يعتبر التكرار دلالة اللفظ على المعنى مردداً لقولك تستوعبه: أسرع أسرع، فالمعنى مرد واللفظ واحد. فنجد أن القدماء قسموه إلى تكرار لفظي، وتكرار معنوي، وما يوجد في اللفظ والمعنى هو الخذلان بعينه على حد تعبير "ابن رشيق"، أي غير مفيد وما يوجد في المعنى دون اللفظ هو المقبول.<sup>1</sup>

أما مفهوم "محمد الحسناوي" فهو: "ذلك التحلي في الحياة اليومية القائمة على التناوب في الحركة والسكون، أو تكرار الشيء على أبعاد متساوية، وفي ترديد لفظ واحد ومعنى واحد وهو الترجيح".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> / عبد الرحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 192.

<sup>2</sup> / المرجع نفسه، ص 193.

فالتكرار هو إلحاح على شيء ما يريد الشاعر من خلال التركيز على نقطة معينة، أو قضية ما قصد توكيد يحقق بلاغة التعبير ويزيد من جمالية نصّه. فعندما يكون التكرار في أسمى صورة يفيض على السّامع حرارة يحس بنبض الحياة.

وللتكرار في قصيدة "ناصر لوحيشي" ظواهر أسلوبية جمالية على مستوى أبيات القصيدة. ومن خلال قراءتنا للقصيدة نجد أن ظاهرة التكرار أصبحت ملمحاً بارزاً في القصيدة. فقد عمل الشاعر على تكرار أصواتاً وصيغاً وكلمات ومقاطع ليحدث إيقاعاً هادفاً إلى تأكيد شيء معين قصد شد انتباه المتلقي، والمتأمل في القصيدة نلاحظ أن التكرار يتضمّن حضوراً ودلالة متميّزين ويشمل ما يلي:

### 3-1. تكرار الأصوات:

اهتم الشعراء بالتكرار كظاهرة أسلوبية في دراساتهم، حيث يعتبر الصوت من بين هذه الاهتمامات، فالصوت اللغوي هو: "الأثر السمعي الذي يصدر طواعية من تلك الأعضاء التي يطلق عليها اسم (جهاز النطق)<sup>1</sup>، فالصوت اللغوي يعمل بدوره على انشاء الكلمة ثم الجملة وبالتالي توليد النصوص. والذي يهّمنا في هذا الجانب هو البعد الجمالي والدلالي الذي ينشأ بفعل تكرار بعض الأصوات في القصيدة التي تبين تجربة الشاعر الشعرية، وعليه سنقف عند هذه الظاهرة الصوتية، والتي ظهرت بصورة جلية لدى الشاعر. ولمعرفة مدى تكرار هذه الأصوات

<sup>1</sup> / خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنشر-بغداد، 1983، ص6.

في القصيدة فقد اعتمدنا على المنهج الإحصائي لضبط تواتر الأصوات، وهو ما سنوضّحه في الجدول الآتي:

القصيدة	"براءة وسنابل"
الصّوت	مجموع تواتر الأصوات في مقاطع القصيدة
ح	67
ث	05
هـ	46
ش	19
خ	11
ص	18
ف	41
س	46
ك	19
ت	94
ط	15
ق	39

56	ب
11	ذ
39	د
98	ر
08	ز
05	ض
06	غ
87	م
110	ن
04	ظ
174	ل

جدول يوضح تكرار الأصوات في القصيدة الحدائثة

من خلال الجدول نلاحظ تبايناً ملحوظاً في تكرار الأصوات وهذا التباين يظهر من خلال

تردد بعض الأصوات وانخفاض البعض الآخر مما يحدث إيقاعاً في النص. وهذا البعد الإيقاعي

يتلاءم مع الحالة النفسية للشاعر.

يعد صوت (الهمزة) من أكثر الأصوات تواتراً في القصيدة الحدائية للشاعر، حيث تكرر (337) مرّة، يليه صوت (اللام) الذي تكرر (174) مرة. ثم صوت (التّون) الذي تكرر (110) مرة. أما صوت (الرّاء) فقد تكرر (98) مرة، في حين نجد صوت (التّاء) تكرر (94) مرة، ثم صوت (الميم) الذي تكرر (87) مرة.

يعد صوت (الهمزة) صوتاً حنجرياً، أما كل من صوت (اللام) والتّون والرّاء والتّاء) كلّها أصوات متقاربة في مخارجها، حيث تعد أصوات "اللام والتّون والرّاء" لثوية لخروجها من اللّثة. أما صوت "التّاء" فهو صوت أسناني لثوي.<sup>1</sup> حيث تجتمع كلّها في صفة الجهر. حيث أن أوجه الشّبه بين هذه الأصوات يكمن في قرب مخارجها.

والملاحظ أيضاً أن هذه الحروف المتكرّرة جاءت في بداية الكلمة وفي وسطها وأخرها كما في (المسافات، مؤلمه، لحظة، المقلّمة، اللّاصق، حلوة، الورق، أرقبه، غمرة، فرح، أنيق، دندنات أحنّ، العجين).

عمل الشاعر على تكرار صوت (الهمزة) وبشكل كبير، وبما أن الهمزة صوت حلقي فهو يوحي بأن الشّاعر استخدم جهد أكبر في استخراجها، ويظهر ذلك من خلال الكلمات التّالية: (الرجوع، البدء، المنتهى، أرقبه، الطباشير، ألم... ) فنلاحظ أن في كلام الشّاعر نبرة شديدة أثناء النطق به.

<sup>1</sup> / خليل ابراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، ص 20.

وكذلك تكرار صوت (اللام) بشكل ملفت، وكما أشرنا سابقا أن صوت اللام يوحى بالتحدي والتأكيد، وإصرار الشاعر على بلوغ الهدف الذي يسعى للوصول إليه.

أما صوت (التاء) فقد احتل المرتبة الثالثة من خلال التكرار كما جاء في (المستباح، رعتها تراقب، حرقه، حلقت...). فالتاء صوت يوحى بإحساس ملموس فهو ينسجم مع تجربة الشاعر.

وقد احتل صوت (التون) المرتبة الرابعة من حيث التكرار فقد جاء في عدة مواقع من الكلمة في بدايتها ونهايتها كما في (نبرة، من، سنبله، نشوى، كنت، يمكن، نقرأه الممكن، نبرات...). فصوت النون يدل على معنى الأسى والألم والأنين الذي يعيشه الشاعر.

أما صوت (الراء) فقد احتل المرتبة الخامسة، فصوت الراء صوت لثوي مجهور له دلالة التكرار من خلال (ذاكرة، ريشة، وتز، الورق، درهم، أرقبه، بعثه...). فالراء يوِّلد نوع من الإيقاع أثناء النطق به.

وأخيرا يأتي صوت (الميم) في المرتبة الأخيرة وتمثل له بالكلمات الآتية: (موعد، الأمسيات قدمي، المستباح، مطعمنا، ابتسام، نلامس، الأمس، الموجة...). فصوت الميم جاء دالاً على الدهشة والشعور الغريب الذي يراود أحاسيس الشاعر.

واللآفت للانتباه أيضا أن الشاعر قام بتوظيف الحركات الطويلة في نصه (الألف، الواو، الياء) فالحركات تحمل معنى الأحاسيس الممتدة والعميقة. ففي أبيات القصيدة جاءت الألفاظ التالية

(نبرات، فمي، إيه، صباح، الخشبيات، العجين، القريصات، حينما، جواي...). فكل لفظة من هذه الألفاظ تعكس طول نفس الشاعر وأحاسيسه.

يعد تكرار الصوت ظاهرة أسلوبية تميزت بها القصيدة الحداثية للشاعر "ناصر لوحيشي". فكانت دلالتها على مستوى المفردة والتركيب.

### 3. 2. تكرار الصيغة:

يشتمل هذا النوع من التكرار على الدواخل مثل: حروف الجر والنداء، والسوابق مثل: حروف المضارعة. واللواحق مثل: الضمائر، كما يشمل أيضا تكرار الأسماء والأفعال.

### 3. 2. 1. تكرار الدواخل:

تكثر في النصوص الشعرية الحداثية حروف الجر (إلى، في، من، الباء، على). ويمثل تكرار حروف الجر في القصيدة ظاهرة أسلوبية.

يقول الشاعر فيما يلي:

والرجوع إلى لحظة البدء متسع.

والرؤى خبرٌ في الغروب،

أحنّ إلى نبرة المقلّمه،

يا نبضة في دمي،،

أحنّ إلى نبرات القراءة<sup>1</sup>

لقد تكرر حرف الجر (إلى) في القصيدة (39) مرة. فهو يوحي بدلالة البعث إلى أمل الرجوع إلى الماضي، كما يفيد الربط بين الأجزاء النصية.

ومن حروف الجر أيضا نجد حرف الجر (في) الذي تكرر (08) مرات، فقد أكسب هذه الأسطر الشعرية إيحاءات مختلفة من حيث الدلالة التحوية.

ومن الدواخل أيضا نذكر حروف النداء المتمثلة في (أ، أيا، يا، آ)، أما بالنسبة لتكرارها في القصيدة فكان التكرار لحرف (الياء)، فقد تكررت (07) مرات، ومثال ذلك (يا نبضة في دمي / يا ألم الأربعين / يا قارس / يا حرقه الشوق / يا فرحة الأصدقاء / يا نشوة اللهب). فهذه النداءات تتعدّد أوجهها. فالشاعر نادى بالألم والحرقه والفراق تارة وبالفرحة والأصدقاء تارة أخرى. فالدلالة تختلف من نداء لآخر وهو تجسيد لحالة ونفسية الشاعر.

### 3. 2. 2. تكرار السوابق:

ومن السوابق التي شكّلت ظاهرة أسلوبية في شعر "ناصر لوحيشي" نجد حروف المضارعة (أ. ن. ي. ت).

<sup>1</sup> ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص 97.



يقول الشاعر في هذا الصدد:

المقاهي التي حفظت شكلنا

النوادي التي ألفت ظلنا

أحنّ إلى النعمات التي شكّلت خاطري

رسمت حاضري<sup>1</sup>

ويقول أيضا:

كنت أبحث عن صاحبي،، عن مرح!!

أصدقائي النجوم،،

ويؤلمني رجوع ذلك الصدى،،<sup>2</sup>

فتكرار حروف المضارعة (أ، ن، ي، ت) في مقاطع القصيدة يعد ظاهرة أسلوبية حدائية.

فالهمزة في (أحنّ، أذكر، أرفع، أرى، فأرى، أبحث...)، فدلالاتها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالأفعال

المتصلة بها. فكلّها دلت على التذكّر واسترجاع الماضي.

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر التدى، ص102.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص103.

في حين ترتبط "التاء والنون والياء" بالأفعال المضارعة في (ألفت، أحنّ، يؤلمني) فهي أفعال تدل على وصف الحالة التي كان عليها الشاعر، وبمجرد دخول حروف المضارعة على الأفعال تكون قد أكسبتنا دلالة موحية، وهذه الدلالة هي التي تعكس حالة الشاعر في مجتمعه آنذاك.

### 3.2.3 تكرار اللواحق:

يتمثل تكرار اللواحق في تكرار الضمائر، ويأتي هذا للدلالة على ما يريد الشاعر تأكيده. وإذا نظرنا إلى القصيدة الحدائية للشاعر فإننا نلاحظ تكرار ضمير المتكلم "أنا" وبشكل جلي. وفيما يلي يقول الشاعر:

كم أحنّ إلى بسمة الفجر،

من صاحبي..

أحنّ إلى درهم من أبي،

كنت أرقبه،،

أشتري حلوة<sup>1</sup>

فضمير المتكلم "أنا" مسيطر على معظم أبيات القصيدة، لأن الشاعر يتحدث ويعيد تأكيد مدى حبه وحنينه إلى أيام طفولته. فهذا الضمير شهد تكراراً واضحاً في معظم مقاطع القصيدة.

<sup>1</sup> ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.

3. 2. 4. تكرار الكلمة:

إن كان تكرار الحرف وترديده في الكلمة الواحدة يمنحها نغمةً وجرساً ينعكسان على جمال الصورة، فإن تكرار اللفظة في المعنى اللغوي لا يمنح النغم فقط، بل يمنح امتداداً وتناسباً للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد كاللفظة مثلاً، فتمنح القصيدة قوةً وصلابةً نتيجة ذلك التردد للفظية المتكررة.<sup>1</sup>

وشعر "ناصر لوحيشي" مكتظ بأسماء وأفعال تكررت في أبيات القصيدة، وبذلك التكرار تحققت قيمة إيقاعية من خلال التردد الذي يثير الانتباه. ومن تكرار الكلمة في قصيدتنا هذه نجد لفظة (المدرسي) التي تكررت (04) مرات. ومثلها قول الشاعر:

أحنّ إلى الجرس المدرسي،،

نحنّ إلى ربح مطعمنا المدرسي،،<sup>2</sup>

نلاحظ أن الشاعر قد رسم لنا صورة عبر هذا التكرار الاسمي الذي يعد ظاهرة أسلوبية حدثية وذلك عن طريق لفظة (المدرسي) التي أوحى على جانب مهم عاشه الشاعر أيام طفولته من خلال حنينه الدائم إلى أيام الدراسة.

هذا وقد شكّلت كلمة (الطباشير) ظاهرة حدثية في قول الشاعر:

<sup>1</sup> / عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 211.

<sup>2</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص 99-100.

كنا نتابع سر الطباشير في اللوح،

لون التباشير،<sup>1</sup>

فهذا التكرار الاسمي يوحي بمدى تعلق الشاعر بالدراسة ومدى حبه لعملية التعلم والكتابة.

هذا وقد عمل الشاعر على تكرار ثنائية (الحرقة والشوق)، كما في قوله:

ويا حرقة الشوق،،

يا فرحة الأصدقاء/ التلاميذ،<sup>2</sup>

فتكرار هذه الثنائية يدل على مدى شوق وحنين الشاعر لأيام البراءة. كما تتبع هذه الثنائية

لواحق دلالية توحي إليها.

ومن مظاهر الحدائث الشعريّة في القصيدة الحدائث "لناصر لوحيشي" نلاحظ تكرار الفعل.

وهذه الظاهرة تسجّل حضوراً ملحوظاً في القصيدة، حيث تكرر الفعل (أحنّ) في مقاطع القصيدة

(39) مرة، وهذا التكرار جاء للتأكيد على شخصية الشاعر العاطفية.

وفي هذا الصدد يقول الشاعر:

أحنّ إلى أمس والموجة الآمنة

<sup>1</sup> ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص101.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص101.

أحنّ إلى، "مالك لا يخاف من البرد"<sup>1</sup>

ونجد تكرار الفعل (أحنّ) في كل مقاطع القصيدة قد شكل ظاهرة أسلوبية.

كما نجد الفعل (تعد) قد تكرر أربع مرات، ويليه الفعل (نرفع) الذي تكرر ثلاث مرات.

فتكرار هذه الأفعال له دلالة على فعل قام به الشاعر ويريد التأكيد على فعل حدوثه.

نلاحظ أن تكرار الكلمة سواء كان اسماً أو فعلاً هو سمة أسلوبية حدثية، كما يعد هذا

التكرار عند البعض عجزاً لغوياً.

### 3.3 - تكرار الجملة:

يعتبر تكرار الجملة من صور ترابط النصوص وتماسكها، حيث تبدو القصائد أكثر ترابطاً

وانسجاماً من ورود هذا التكرار مرة واحدة.

وتكرار الجملة في النص الشعري يكون باختيار الشاعر لبعض العبارات التي يراها تناسب

نصه وتزيد في الربط بين أجزاءه. حيث أصبح تكرار العبارة في النصوص الشعرية الحدائية ملمحاً

بارزاً يعمل على عكس نفسية الشاعر، حيث يأتي تكرار هذه الجمل في بداية كل مقطع

من مقاطع القصيدة.

<sup>1</sup>/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص 97.

وفي القصيدة الحدائثية التي بين أيدينا نجد أن الشاعر "ناصر لوحيشي" عمل على تكرار

الجملة وبشكل ملفت، ومثالنا على ذلك قول الشاعر:

أحنّ إلى نبرة المقلّمه،<sup>1</sup>

وقوله أيضاً:

أحنّ إلى أن أسطر خطأً بعشرين.

أحنّ إلى الجرس المدرسي،،

أحنّ إلى مئزري،،<sup>2</sup>

وقد تكرّرت هذه الجملة (أحنّ إلى) في كل مقاطع القصيدة، وهذه الجملة تمثل حضوراً

رئيسياً في النص. فالشاعر يعبر عن مدى شوقه وحنينه إلى كل ما مرّ عليه أيام دراسته وطفولته

فعبر عن كل شيء يحنّ إلى الرجوع إليه.

ومن الجمل المكررة أيضاً (لم تعد). والتي تكرّرت في المقطع الثالث عشر يقول الشاعر:

المدارس لا.. لم تعد..

والمحلات لا.. لم تعد..

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص 97.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص 98-99.

والرؤى والغمام الذي كان لا.. لم يعد..

وسرتا / قسنطينة.. لم تعد.<sup>1</sup>

فالشاعر من خلال هذا التكرار يعمد على تأكيد شيء فاته، وفي الوقت ذاته ينفي رجوعه.

فما فاته من أيام صغره يبقى مجرد ذكريات تراود أحاسيسه.

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن التكرار هو خاصية جمالية تميز النص الشعري الحدائثي

عن غيره من النصوص الأخرى. وهذا التكرار سواء كان على مستوى الأصوات أو الصيغ

أو الجمل فهو يشكل ظاهرة أسلوبية حدثية في كل القصيدة. والهدف من هذا التكرار هو

التأكيد على تجاوز الدلالات الخاصة. ف أثناء قراءتنا للقصيدة نتفاجئ بدلالات جديدة مع كل

تكرار. فهذه هي لغة التواصل، فلكل شاعر وطريقته في إيصال فكرته وتجسيدها أمام الواقع.

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص102.

## الفصل الثاني

### أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية الخارجية

تمهيد: عن الإيقاع الصوتي الخارجي ومظاهر التحديث الموسيقي، مفاهيم

أولى

1- الوزن.

2- القافية أو النظام التقفوي.

3- أنواع القوافي.

3-1- القافية باعتبار الحروف.

3-2- القافية باعتبار الختام.

3-3- القافية باعتبار عدد الحركات.

4- الروي.



تمهيد: عن الإيقاع الخارجي ومظاهر التحديث الموسيقي، مفاهيم أولى

تمثل الصيغة الإيقاعية في الشعر العربي ضرباً معقداً، بالقياس إلى البدايات الوزنية الأولى. وإذا حاولنا أن نستقرئ هذه الأشكال الإيقاعية الأولية، أو بدايات الوزن الشعري وجدناها مرتبطة أشد الارتباط بحياة العربي في البادية من جهة. وبعقيدته الدينية من جهة أخرى. فنجد أن البنية الإيقاعية غالباً ما ترتبط بالشعر دون غيره. ولها أهمية كبيرة في التعبير عن التجربة الشعرية للشاعر. فالشعر صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة، لا تأخذ هوناً، بل يقف عندها الشاعر طويلاً يهدّب، ويدقق ويحذف، حتى تستقيم القصيدة وتتوازن إيقاعاتها، ويحكم نسيجها، وتحسن في الأسماع.<sup>1</sup>

لقد أصبح التجديد الموسيقي ضروري في القصيدة الحديثة، لأنه يتلاءم مع الحرية التعبيرية والنظرة الجمالية الجديدة، وهو بدوره شكل إيقاعي يحقق ما عجز عن تحقيقه الشكل الإيقاعي الكلاسيكي.

هذا وكان الشعراء المولّدون الذين عاشوا في ظلال الحضارة العباسية قد رأوا أن الإيقاع الشعري أوسع من أن يُحد في أوزان محصورة.<sup>2</sup> فقد تبّى الشعر العربي الحفاظ على جانبه الشكلي فإن الخروج عن المألوف وابتكار أشكال جديدة ليس بغريب ولا سيّما أن الشكل الإيقاعي

<sup>1</sup> عبد الرّحمان آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص51.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص42.

شكلي عاجز عن مواكبة التجربة الشعرية الحداثية. فإذا كان الشعراء المحدثون قد أتوا بالتجديد الشكلي إلا أنهم أبقوا محافظين على الوزن الخليلي، ويظهر ذلك من خلال قصائدهم الحداثية. وكان "ناصر لوحيشي" أحد هذه الأصوات التي زاوجت بين الشكل الإيقاعي الكلاسيكي من خلال حفاظه على البحر والشكل الإيقاعي الحداثي من خلال التنويع في القوافي والرؤي. فقد حاول "ناصر لوحيشي" تأسيس حدائثة شعرية خاصة به لكن دون تحلّيه عن النظام الخليلي وما يفترضه من وزن. لهذا اختار شاعرنا لقصيدته (البحر المتدارك).

وعليه لم يعد الإيقاع الصوتي مجرد وظيفة سمعية غرضها إطراب أذن السامع، بل أصبح عامل مهم يقوم عليه الشعر حيث يمارس تأثيره على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية والتركيبية والدلالية.

ولعلّ أهم ما يميّز الشعر عن النثر هو: الوزن والقافية والرؤي، فوزنهما هو الهيكل الذي تسير القصيدة وفق نظامه. والقافية هي المقاطع الصوتية التي تتكرّر بين أواخر أجزاء القصيدة.

## 1. الوزن:

لنقل عن الوزن أنه صورة الكلام الذي نسمّيه شعراً، والوزن عند (ابن سنان الخفاجي) هو: "التأليف الذي يشهد الدّوق بصحّته أو العروض. أما الدّوق فالأمر يرجع إلى الحس. أما

العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من أوزان.<sup>1</sup>

ويجمع الباحثين على أن الوزن هو: إيقاع خاضع لقواعد وهذا يجعل من الوزن إيقاعاً خاصاً به.<sup>2</sup> والأوزان ما هي إلا صيغ أحدثها الخليل واستعملت كقوالب جاهزة يبنى عليها الشعر، لذا فالشعر مرتبط بالحس والدّوق أكثر من ارتباطه بالعروض كما هو في التعريف "فالأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار".<sup>3</sup>

أما (حازم القرطاجي) فتعريفه للوزن أقرب إلى الإيقاع منه إليه: "والوزن هو أن تكون المقادير المفقّاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب.<sup>4</sup> ومن الملاحظ أن أصحاب الحداثة الشعرية أو ما يعرف بشعراء الشعر الحر غيروا في البناء الشكلي للقصيدة. وهذا ما سنوضحه في القصيدة الحداثيّة "براءة وسنابل". فلم تبقى القصيدة محافظة على وحدة القافية ووحدة الرّوي. أما بخصوص البحر فنقول أن القصيدة جاءت على وزن (المتدارك) ويراد به في العروض بحر من بحور الشعر وأجزاء ثمانية:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

<sup>1</sup> عبد الرحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 86.

<sup>2</sup> مصطفى حركات، نظرية الإيقاع الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008 ص 102.

<sup>3</sup> عبد الرحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 86-87.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 87.

يقول ناصر لوحيشي في المقطع الأول من القصيدة:

المسافات ذاكرة مؤلمه

0//0/ 0///0/ /0/0//0/

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن

والصّدى موجع<sup>1</sup>

0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن

ويقول في المقطع الثاني:

أحنّ إلى الورق اللاصق/ المشتهى

0// 0/0/ 0/0// 0//0/ 0// /0//

فعل فعلن فاعلن فاعلن فاعل فعل

إيه قوس قزح !

0// / 0/ 0/

<sup>1</sup> ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص 97.

فاعل فعلن

كم أحنّ إلى بسمّة الفجر،<sup>1</sup>

0/0/ 0/0/ 0// / 0// 0/

فاعلن فعلن فاعل فاعل

ويقول في المقطع الرابع من القصيدة:

أحنّ إلى الجرس المدرسي ،،

0// 0/0/ 0//0/ 0// / 0//

فعل فعلن فاعلن فاعل فعل

ورائحة المحبرة !!

0// 0/0/ 0// 0//

فعل فعل فاعل فعل

أحنّ إلى ساعة الفتح ،،<sup>2</sup>

0/0/ //0/ 0// /0//

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى ص98.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص99.

فعلن فعل فاعل فاعل

إذا تأملنا في هذه المقاطع الشعريّة وجدناها تنتمي إلى تفعيلة المتدارك (فاعلن). والمتدارك كغيره من البحور تدخل عليه تغيّرات تصيب الأسباب والأوتاد، وهذه التغيّرات هي التي يطلق عليها بالزحافات والعلل.

- الزحاف: يراد به التّغير الذي يختص بثواني الأسباب سواء كانت خفيفة أم ثقيلة في حشو أم

في غيره.<sup>1</sup>

. العلة: هي التي تدخل على الأسباب والأوتاد، وهي لا تقع إلا في العروض والضرب.

وقد وردت في القصيدة بشكل ملفت، إذ أن معظم تفعيلاتها زوحفت ودخلت عليها بعض

العلل.

1 - المسافات ذاكرة مؤله ← فاعلن ← فعلن ← زحاف الحين (حذف الثاني الساكن).

2 - أحنّ إلى أن أسطر خطا بعشرين ← فاعلن ← فاعل ← زحاف القبض (حذف

الخامس الساكن)

3 - يا نبضة في دمي ← فاعلن ← فعل ← علة البتر (حذف الثاني الساكن).

4 - لست أرقبه ← فاعلن ← فعلن ← علة القطع.

<sup>1</sup> / محمد ابراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة الآداب القاهرة، ص 125.

أثناء هذا التحليل الوزني للقصيدة نلاحظ أن الشاعر قد ألحق بحره بزحافات وعلل. وهذا يخدم حالته النفسية الشعاعية. والملفت للنظر أن بعض تفعيلات القصيدة جاءت صحيحة من الزحافات والعلل.

ومن الظواهر الحداثية التي ظهرت بصورة جلية في شعر " ناصر لوحيشي " ظاهرة التفاوت في عدد التفعيلات. والتي تتراوح بين خمس تفعيلات كحد أقصى وبين تفعيلة واحدة كحد أدنى. وهذا التفاوت نجده في المقطع الرابع:

والطباشير قد هدّه صاحبي ،،

0 //0/ 0/0/ 0/ /0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعل فاعلن

بعثه !!

0//0/

فاعلن

أحنّ إلى أن أسطر خطأً بعشرين.

0 / 0// 0/ 0/ // 0/ 0/ 0// / 0//

فعل فعلم فاعل فعلم فاعل فا

آه يا ألم الأربعين!!!<sup>1</sup>

0// 0/0/ 0// 0/ 0/

فاعل فعل فاعل فعل

أما المقطع الثاني عشر فيقول فيه:

ردّني

0//0/

فاعلم

فالترّيع اختفى لونه ها هنا..<sup>2</sup>

0 //0/ 0/0/ 0//0/ 0//0/

فاعلم فاعلم فاعلم فاعلم

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص102.



فهذا التّغير في التّفعليلات هو تغيّر حدث وفق الحالة الشّعريّة للشّاعر. فالعدد القليل يعطي حركية سريعة، أما العدد الأكبر فيحمل دلالة التّوضيح التي يريد الشّاعر إيصال الفكرة من خلالها. نلاحظ أن القصيدة الجدائية للشّاعر "ناصر لوحيشي" جاءت موافقة النّظام الحر، فقد عمل الشّاعر على حداثة إيقاعية عمل من خلالها على تحطيم البنية القديمة ليقيم إيقاعاً جديراً يتماشى وفقاً للحضارة الشّعريّة الجديدة.

## 2 - القافية أو النّظام التقفوي:

القافية في اصطلاح العروضيين علم بأصول يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشّعريّة من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها، وهي مع هذا اسم لعدد من الحروف ينتهي بها كل بيت، وتعد هذه الحروف من أوّل متحرّك قبل ساكنين آخر التّفعيلة.<sup>1</sup> كما يراد بالقافية في قول الخليل بن أحمد: آخر ساكن في البيت إلى أوّل ساكن يلقاه مع حركة ما قبله. ويطلق عليها عند الأخفش على آخر كلمة من البيت.<sup>2</sup>

والقافية في الشّعري الحدائي كما هي معروفة هي التي تبين نهاية السّطر الشّعري في القصيدة. لكنّها لم تعد موحّدة كما كانت في القصيدة العمودية، فنجد أن القافية الجديدة تخلّصت من

<sup>1</sup> عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشّعري، دار الرّشيد دمشق، ط1، 1487، ص147.

<sup>2</sup> محمد ابراهيم عبادة، معجم مصطلحات النّحو والصّرف والعروض والقافية، ص214.

التكرار والثبات. فقد تجاوزت التقليد من خلال المرور إلى التنوع في القوافي داخل القصيدة الواحدة، وهذا التنوع يبدو جلياً في القصيدة التي بين أيدينا.

### 3. أنواع القوافي:

#### 3.1. القافية باعتبار الحروف:

##### 3.1.1. القوافي المردوفة:

والرّدف حرف لئن يقع قبل الرّوي بلا فاصل وله حالان. الحالة الأولى: إن جاء الرّدف واواً أو ياءاً جاز تعاقبهما. والحالة الثانية: إذا جاء الرّدف ألفاً وجب التزامها ولا ينوب عنها غيرها.<sup>1</sup>

وردت القافية المردوفة في القصيدة الحداثية " لناصر لوحيشي " بشكل واضح.

يقول الشاعر في المقطع الرابع من القصيدة:

أحنّ إلى دندنات الخشبيات ،

لطف العجين ،،

وسرّ القريصات ،،

أحنّ إلى أن أسطر خطأً بعشرين.

<sup>1</sup> /عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص159.

آه يا ألم الأربعين!!!<sup>1</sup>

ويقول أيضاً في المقطع السابع من القصيدة:

فأرى ريشة في الرّيح ،،

أحنّ إلى قدمي - قد رعتها السّماء ،،

لاحظتها السّماء -،،

تسير على ورق أصفر ،،

إيه يا وطئها المستباح !!<sup>2</sup>

أسهم الرّدْف في هذه الأبيات إلى تحقيق البعد الجمالي من خلال تكرار هذه الوحدات الصوتية من فترة إلى أخرى، حيث عملت هذه الوحدات على توضيح صرخات الشّاعر المتواصلة والمتعالية. لأن صوت المد يتمتّع ببعْد دلالي يوحي بالطّول والامتداد أثناء النّطق به (بعشرين الأربعين، الرّيح، السّماء، المستباح...). فقد اعتمد الشّاعر في قصيدته على القوافي المردوفة بالألف أو الواو أو الياء. ولعلّ هدفه من استعمالها هو لجوءه إلى استنطاق الجانب الجمالي من خلال التّمائل الإيقاعي.

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص100.

### 3.1.2 - القوافي المؤسّسة:

والتأسيس ألف أصلية بينها وبين الروي حرف متحرك يسمّى الدّخيل.<sup>1</sup> وهذا الصّوت يضيف إيقاعاً فهو لمسة جمالية تزيد النّص الشعري جمالاً.

يقول الشّاعر في المقطع الثّامن:

أكوأنا ،،

ثم راحت تراقب أشواقنا ،،

جدل وابتسام ،،

وسرّ يلامس أرواحنا ،،<sup>2</sup>

ساهم التأسيس في هذه الأسطر الشعريّة في تعميق مشاعر الشّاعر وأحاسيس الحزن والفرق والشّوق، كما خلّف هذا الصّوت جمالية تهدف إلى انشاء موسيقى تتوافق وتجرّبة الشّاعر الشعريّة.

<sup>1</sup> /عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص159.

<sup>2</sup> /ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص100.

### 3. 2. القافية باعتبار الختام:

اهتم الشعراء بختام القوافي، وتتمثل في القافية المطلقة والقافية المقيدة، إما أن يكون حرف الرّوي متحرّكاً أو ساكناً. فإذا كان الرّوي متحرّكاً سميت القافية مطلقة، وإذا كان الرّوي ساكناً سميت مقيدة.<sup>1</sup>

### 3. 2. 1. القافية المطلقة:

وهي القافية التي يكون فيها وصل، والوصل إما أن يكون وصل مفتوح أو وصل مكسور أو وصل مضموم. حيث شكّلت هذه الظاهرة في ختام القوافي ظاهرة حدائية في شعر "ناصر لوحيشي". فهي تتلاءم مع المعنى الذي يريد الشاعر تأكيده.

يقول الشاعر في المقطع الثالث من القصيدة:

أحنّ إلى البدء و المنتهى ،،

أحنّ إلى درهم من أبي<sup>2</sup>

ويقول أيضاً:

أحنّ إلى جلسات الأدب ،،

<sup>1</sup> / عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص150.

<sup>2</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.

المقاهي التي حفظت شكلنا.

النوادي التي ألفت ظلنا

أحنّ إلى النعمات التي شكّلت خاطري

رسمت حاضري،،<sup>1</sup>

من خلال ما سبق نلاحظ أن الشّاعر زواج في قصيدته بين الوصل المفتوح والوصل المكسور.

وهذه ظاهرة حدائية تميّزت بها قصيدة "براءة وسنابل".

### 3 - 2 - 2 . القافية المقيدة:

وسميّت مقيدة لأن حرف رويها ساكن، وتمثّل هذه القافية ظاهرة أسلوبية حدائية بارزة

وبشكل كبير في القصيدة التي بين أيدينا، فمعظم القوافي جاءت ساكنة.

ويقول الشّاعر في المقطع العاشر:

أحنّ إلى القسم والرّسم والمدفأه

أحنّ إلى طقطقات الحطب

ويا حرقة الشّوق،،

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص102.

يا فرحة الأصدقاء/ التلاميذ ،،<sup>1</sup>

من خلال دراستنا للقصيدة نلاحظ أن هذه الأسطر الشعرية عملت على التوظيف المكثف للقافية المقيدة أكثر من المطلقة. وهذا التوظيف يؤكد على مدى عمق إحساس الشاعر والأسى النفسي الذي يراوده.

من خلال ما تقدم يمكننا القول: أن الشاعر استطاع تجاوز البناء التقفوي القديم القائم على وحدة القافية، حيث عمل جاهداً على التنوع في القوافي في قصيدته، وهذا التنوع تمثل في المزاوجة بين القوافي المردوفة والمؤسّسة والمطلقة والمقيدة. وهي سمة حدائية ميّزت قصيدته.

### 3. 3 - القافية باعتبار عدد الحركات:

وهي خمسة أنواع:

- 1- القافية المترادفة: وهي القافية التي يجتمع فيها ساكنان/00
- 2 - القافية المتواترة: وهي القافية التي يكون فيها حرف متحرك بين ساكنين /0/0
- 3 - القافية المتداركة: وهي القافية التي يكون فيها متحركان بين ساكنين /0//0
- 4- القافية المتراكبة: وهي القافية التي يكون فيها ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين /0///0
- 5- القافية المتواكسة: هي القافية التي يكون فيها أربعة أحرف متحركة بين ساكنين /0////0

<sup>1</sup>/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص101.

ولعلّ أهم ما يميّز القصيدة الحدائية هو المزوجة والجمع بين القوافي فيها. وهذا ما سنوضحه

فيما يلي:

### 3 . 3 . 1. القافية المترادفة /00

حيث شكّلت ظاهرة بارزة في معظم أبيات القصيدة. ومثال ذلك قول الشاعر في المقطع

الحادي عشر:

قاب قوسين كنت اقترفت الذي باركته السماء

00/

ورثّحه الممكن / المستحيل

00/

ويقول في المقطع الرابع من القصيدة:

أحنّ إلى أن أسطر خطأً بعشرين

00/

آه يا ألم الأربعين !!!<sup>1</sup>

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.



3 . 3 . 2 . القافية المتواترة: 0/0/

تمثل القافية المتواترة ظاهرة إيقاعية عبّر بها الشّاعر عن تصاعد الانفعال والشّعور بالوضع الذي

آل إليه. وسنوضّح ذلك في المقطع السادس:

سيّدي حينما كان يمنحني لعه ،،

0/0/

لاجتهادي وكان جوايي قد سرّه<sup>1</sup>

0/0/

3 . 3 . 3 . القافية المتداركة:

تمثل القافية المتداركة ظاهرة لافتة للانتباه في قصيدتنا، وهي ظاهرة ساهمت في رسم المعنى

الذي يوحي بمشاعر الشّاعر، ومثالنا على ذلك قول الشّاعر في المقطع الثاني عشر:

المدارس لا.. لم تعد ..

0//0/

والمحلات لا.. لم تعد..

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص 99.

0//0/

والرؤى .. والغمام الذي كان لا..لم يعد..

0//0/

وسرتا / قسنطينة .. لم تعد<sup>1</sup>

0//0/

### 3.3.4- القافية المتراكبة: 0///0/

شكّلت القافية المتراكبة سمة بارزة في قصيدتنا الحداثيّة، وجاءت هذه القافية لتوضّح الحالة التي

أصابت الشّاعر نتيجة تذكّره لأيّام المدرسة والطفولة.

يقول الشّاعر في المقطع الرابع عشر:

هل أقول لكم:

0// /0/

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص102.

إِنِّي لَا أَحْنُ إِلَى ..<sup>1</sup>

0///0/

أما القافية المتواكسة (0///0/) فلم ترد إطلاقاً في القصيدة.

وبناءً على ما سبق يمكن القول: إن الشاعر "ناصر لوحيشي" قد وفق في هدم البنية التقليدية للقافية الموحدة. حيث بين قدرته على إبداع ظاهرة حدائيه جديدة تمثلت في التنوع بين القوافي في القصيدة الواحدة.

#### 4- الرّوي:

يُعرّف الرّوي على أنّه: "حرف من حروف القافية ملتزم في كل أبيات القصيدة. تبنى عليه وتنسب إليه فيقال: قصيدة همزية أو دالية أو لامية."<sup>2</sup>

أما الرّوي في القصيدة فنجد أن الشاعر استخدم في القصيدة أربعة عشر رويًا وهي على التوالي: الهاء، النون، التاء، العين، الباء، الراء، الميم، الحاء، الألف، الدّل، القاف، الفاء السين.

والمعروف أن الرّوي في القصيدة الحدائيه للشاعر أخذ وظيفة جديدة تميّزه عن الوظيفة التقليدية التي تتمثل في وحدة الرّوي فلم يعد الرّوي موحدًا. وما يميّز الرّوي في القصيدة الحدائيه

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص103.

<sup>2</sup> / عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص150.

هو تنوع الرّوي في القصيدة ومن مقطع لآخر، وهذا التنوع يرتبط بذات الشّاعر المندفعة نحو التّغيير والتّجديد. ومثال هذا التنوع قول الشّاعر في المقطع التّاسع من القصيدة:

أحنّ إلى الأمس والموجة الآمنة

أحنّ إلى، "مالك لا يخاف من البرد"

أمّي تقول انهضوا ..

إنها الساعة الثامنة!!

آه يا زمهير الحضارة ،

يا قارس الزّمن المستطير<sup>1</sup>

وهذا التنوع في الرّوي يعكس روح الشّاعر المتحدّدة والمتغيّرة من حال لآخر. والجلي في الرّوي هو تراوحه بين الجهر تارة والهمس تارة أخرى. وحروف الرّوي في القصيدة جاءت بنسب متفاوتة أدت إلى خدمة النّص الشّعري وفقاً لما يريده الشّاعر. ومن خصائص هذه الحروف:

- الهاء: حرف حلقي مجهور.

- التّون: حرف لثوي مجهور.

<sup>1</sup>/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص100.

- التّاء: حرف أسناني لثوي مهموس.

- العين: حرف حلقي مجهور.

- الياء: حرف شفوي مجهور.

- الراء: حرف لثوي مجهور.

- الميم: حرف شفوي مجهور.

- الحاء: حرف حلقي مهموس.

- الألف: حرف حنجري مجهور.

- القاف: حرف لهوي مجهور.

- اللّام: حرف لثوي مجهور.

- الفاء: حرف شفوي أسناني مهموس.

- السين: حرف لثوي أسناني مهموس.

ومن المعروف أن كل حرف من هذه الحروف (الرّوي) له ميزة خاصة به. أما الرّوي الأكثر

تردّداً في القصيدة فهو حرف (الهاء)، فالهاء حرف حلقي عميق حمل دلالة التّعبير عن خبايا

النّفس العميقة كقوله: مؤلمه، المشتهى، المنتهى...

والملاحظ في هذه الأسطر الشعرية أن حرف الرّوي (الهاء) جاء ساكناً. أما أحرف الرّوي الأخرى فعمل الشاعر على المناوبة بينها في مقاطع القصيدة.

ولعل هذا المزج في الأوزان والقوافي وأحرف الرّوي كان يوحي بمدى قابلية الشاعر للتجديد. فقد رسم لنا لوحة شعرية قابلة للقراءات المتعدّدة والدلالات اللامتناهية.

## الفصل الثالث

### أسلوبية البنى النحوية

#### 1- البنى الافرادية:

1-1 الأسماء وحادثة التّكثيف.

1-2 الأفعال وحادثة التّكثيف.

1-3 تداخل الأزمنة ودلالاتها الحداثيّة.

#### 2- البنى التّركيبية:

2-1 تعريف الجملة.

2-2 أنواع الجملة.

2-2-1 الجملة الخبرية.

2-2-1-1 الجملة الخبرية المؤكدة.

2-2-1-2 الجملة الخبرية المنفية.

2-2-2 الجملة الانشائية.

2-2-2-1 الجملة الطلبية.

2-2-2-1-1 جملة الأمر

2-2-2-1-2 جملة النداء

2-2-2-3 جملة الاستفهام.

## 1- البنى الإفرادية:

## 1-1. الأسماء وحدائده التكتيف:

يراد به الكلمة الدالة على معنى في نفسها غير مقترنة بزمن مثل: رجل، فرس، رجل.<sup>1</sup> والاسم ما دل على ذات أو مسمى وليس الزمن جزءاً منه، ويفيد الثبوت لا التجدد والحدوث مثل حافظ، يحفظ وثابت، يثبت. فالأول يفيد الثبوت والثاني يفيد الحدوث والتجدد. وفي هذا الصدد يقول عبد القاهر الجرحاني: "إن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي شيئاً بعد شيء".<sup>2</sup>

لقد كان للاسم في شعر "ناصر لوحيشي" حظ أوفر من الفعل ابتداءً من عنوان القصيدة (براءة وسنابل). واللافت للانتباه أن معظم مقاطع القصيدة قد شهد حضوراً متميزاً للاسم، ولم يأتي توظيف هذه الأسماء عبثاً، بل جاءت هذه الأسماء لتأكيد فكرة الصراع القائمة بين ذات الشاعر والموجودات. فكل اسم من هذه الأسماء (المسافات، ذاكرة، الصدى، الرجوع، البدء الرؤى، خبر، الغروب، المقلمة، ريشة، الخبر، نبضة، القراءة، وتثر..)، يعتبر مرجع لتأكيد ذات الشاعر. فالشاعر عبّر بهذه الأسماء عن حالته النفسية وما آل إليه من ضعف وحنين وانكسار.

<sup>1</sup> / محمد إبراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، ص130.

<sup>2</sup> / محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، ط1، 2005، ص63.



فهو يحلم بواقع ينسيه الألم الذي يعيشه بعدما فارقته أيام الطفولة.

ومن خلال كل هذا جاء أسلوب الشّاعر قوياً إلى أبعد الحدود. إذ جاءت لغته مملوءة بفيض

من الأسماء مقابل عدد قليل من الأفعال في جميع مقاطع القصيدة. وهذا كلّه دال على أن شاعرنا

يعدّ من شعراء الحداثة. ودليلنا على غلبة الأسماء المقطع الثاني والعاشر، حيث جاءت الأسماء

كالآتي:

- المقطع الأول: جاءت الأسماء فيه بنسبة 06.38% أما الأفعال بنسبة 0%

- المقطع الثاني: جاءت الأسماء فيه بنسبة 10.63% أما الأفعال بنسبة 06.97%

- المقطع العاشر: جاءت الأسماء فيه بنسبة 09.04% أما الأفعال بنسبة 05.81%

نلاحظ من خلال هذه التّسبب ورود الأسماء بنسب عالية تدل على إثبات شيء يريد

الشّاعر. فالاسم يفيد ثبوت الصّفة في صاحبها متصف بها على سبيل الدّوام. فالاسم أعم

وأشمل وأثبت في الدّلالة من الفعل لأن الفعل مقيد بأحد الأزمنة الثلاثة مع إفادة التّجدد، لكن

الإفادة بالاسم لا تقتضي التقيّد بالزّمن والتّجدد والثبوت.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> / محمود عكاشة، التّحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، ص 65.

فكل هذه الدلالات لا تخرج عن الدلالة الرئيسية لعنوان القصيدة ألا وهي الرغبة في الرجوع إلى الحياة الأولى التي عاشها الشاعر أيام دراسته، والفترة التي كانت تعيشها مدرسته آنذاك.

وتبقى دلالة الأسماء في القصيدة كما بثها الشاعر، فجاءت قصيدته مثقلة بكم هائل من الأسماء. فقد مثل لنا هذا المقطع من القصيدة لهذه الكثافة الاسمية.

أحنّ إلى الصّيف في الرّيف ،

إنيّ أحنّ إلى الأمسيات الفساح

الرّبيع، الخريف وعذب الرّؤى ،

كنت أرفع رأسي ؛

أرى موعدي

فأرى ريشة في الرّياح ،،

أحنّ إلى قدمي - قد رعتها السّماء ،،

لاحظتها السّماء - ،،

تسير على ورق أصفر ،،<sup>1</sup>

<sup>1</sup>/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص100.99.

فالشاعر وظّف لفظة (السّماء) ليضفي دلالة التّحول. حيث يرى أن السّماء ترعاه وتحفظه. ويواصل الشّاعر دلالة التّحول من خلال الأسماء الآتية: (الرّسم، المدفأة، الحطب، الطّبّاشير). فالرّسم تحمل دلالة للتّعبير عن مكونات النّفس. وكذلك المدفأة والحطب رمزان يدلان عبي تغيّر الحالة. أما الطّبّاشير فهي توحى بدلالة تعبّر عن تحوّل الشّيء من حالة إلى حالة أخرى. كما تحمل دلالة على مدى حب الشّاعر للدراسة والتّعلّم. وكل هذه المعطيات الدّلالية تتشاكل فيما بينها لتعطي في الأخير دلالة تعبّر عما يجول في ذات الشّاعر وما يسعى إلى تحقيقه على مستوى الواقع. وعليه يمكننا القول أن الشّاعر عمل على توظيف الأسماء توظيفاً دقيقاً، حيث جعل لكل اسم من هذه الأسماء خطاباً يحاول من خلاله التّأثير في المتلقي. كما نجد أن لكل اسم كم لا نهائي من المدلولات والتي تصب في مجملها في صميم الموضوع.

من خلال دراستنا للقصيدة الحدائية نلاحظ أن المكوّن الاسمي قد حضر وبكثافة في أغلب مقاطع القصيدة. وهذا يدل على الهدوء والسكينة والثّبات التي شهدتها نفسية الشّاعر وهو يصف لنا ماضيه. فقد جاءت هذه الأسماء في أسمى صورة معبرة عن نفسية الشّاعر. فهذه الكثافة في الأسماء هي ظاهرة تدل على تكثيف الشّاعر وهدوء نفسيته وكبح انفعالاتها. وهذا التّوظيف يمثل عودة الشّاعر إلى دائرة الاستقرار والثّبات وعدم الحركة.

بناءً على ما سبق يمكن القول: أن الشّاعر عمل على توظيف الأسماء توظيفاً مكثفاً حيث جعل كل اسم يحمل كم هائل من المدلولات التي تتشاكل مع الدّلالة الجوهرية للقصيدة.

## 1-2. الأفعال وحدثة التّكثيف:

الفعل يراد به الكلمة الدّالة على حدث مقترن بزمن ويطلق على الاسم المشتق الذي يعمل عمل الفعل، وقد يطلق على الاسم الواقع بعد اسم محلي بأل مسبوق باسم إشارة.<sup>1</sup> والفعل ما دل على حدث مقيد بزمن، فالزمن عنصر أساس في الفعل يميّزه عن الاسم والحرف، ويفيد التّجدد والحدوث في زمن وقوعه مثل: يقوم محمد، أفاد حدوث القيام بعد أن لم يكن فقد كان جالساً أو نائماً.<sup>2</sup>

والفعل باعتبار الزمن ينقسم إلى ثلاثة أقسام: ماضٍ، حاضر، مستقبل. فالفعل الماضي يفيد تمام وقوع الحدث في زمن انقضى، وهو في زمن حدوثه في الماضي أفاد التّجدد. والمضارع يفيد الحال والاستقبال، والأفعال التي تحدث الآن هي الحال والاستقبال فتصبح هذه الأخرى ماضياً انقضى زمنه.

وإذا تأملنا في مقاطع القصيدة الحداثية "الناصر لوحيشي" لوجدناها تشمل ظاهرة حداثية والتي تمثلت في المزج والتنوع الفعلي، يقول الشّاعر في المقطع السادس من القصيدة:

أحنّ إلى مئزري ،

<sup>1</sup> / محمد ابراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، ص132.

<sup>2</sup> / محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص95.

سيّدي حينما كان يمنحني لعبة ،،

لاجهادي، وكان جوايي قد سرّه ،،

أذكر الآن قامته، صدقه، ملبسه

أحنّ إلى .. كنت أرفع ،، نرفع تلك الأصابع

نشوى ،،

فتنبت فينا البراءة سبع سنابل ،،

في كل سنبله ،،

موعد وصباح<sup>1</sup>

من خلال ما سبق نلاحظ أن الشاعر عمل على المزج بين أزمنة الفعل، وقد أفاد حدوث الفعل تقيّده بزمن الحدوث (ماض، مضارع)، ويسمّى هذا الزّمن بزمن الفعل. فالشاعر يحاول رصد الأجواء التي كان يعيشها والتي يحاول استحضارها أيام دراسته. ولو قمنا بإحصاء نسب الأفعال في القصيدة لوجدناها تتراوح بين نسب متفاوتة، ومن زمن لآخر. وهذا تجسيد لحالة الشاعر. والجدول الآتي يضم الأزمنة الثلاثة التي فرضت نفسها على القصيدة وتنوّعت بين مقاطعها.

<sup>1</sup>/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص99.

" براءة وسنابل "			القصيدة
زمن الفعل			مقاطع
فعل الأمر	الفعل المضارع	الفعل الماضي	القصيدة
/	/	/	م1
/	أحن . أحن . يعزفها . أحن . أحن . أحن	/	م2
/	أحن . أشترى	كنت	م3
/	أحن . أحن . أحن . أسطر	بعثه	م4
/	أحن . أحن . يزدحم . يمنعنا	/	م5
/	أحن . يمنحني . أحن . أرفع . يمنعنا	كان . لاجتهادي . كان . كنت . نرفع	م6
/	أحن . أحن . أرفع أرى . فأرى . أحن . تسير	كنت . رعتها . لاحظتها	م7
/	نحس . تراقب . يلامس	رتبت . راحت	م8
انفضوا	أحن . أحن . يخاف	/	م9
/	أحن . أحن . يمكن . نقرأه	كنا . نتابع	م10

م11	صافحني . كنت . حلفت . كنت . اقترفت . عرضها	أحن . أحن . تقدمت . أحن . يتبع	تقدّم
م12	ردني . اختفى . كان	أحن . تعد . يعد . تعد	/
م13	حفظت . ألفت . شكّلت . رسمت . اختفى	أحن . أحن	/
م14	كنت . اجترح	أحن . تجمعا . أبحث . يؤلني أقول . أحن	/

من خلال الجدول نلاحظ أن صفة الفعلية قد طغت على النص. أما الغلبة والتواتر فكانت للفعل المضارع الذي شكّل نسبة 60.46% من جملة أفعال القصيدة، حيث أعطى القصيدة نوعاً من الحركة والتحول. وكانت هذه الحركة تختلف من مقطع لآخر.

أما الأفعال الماضية فقد شكّلت نسبة 33.72% وقد سيطرت على المقطع السادس والحادي عشر من القصيدة، وهذا لملاءمتها لوصف حالة الشاعر. أما أفعال الأمر فهي لم تتعدى 02.32% من القصيدة.

ارتكزت القصيدة على بناء مسارها الحركي فنلاحظ سيطرة الفعل المضارع والماضي، يقول

الشاعر في هذا المقطع:

أحنّ إلى كف ذاك المعلم ،،

صافحني مرة ،،

كنت حلّقت في الجو منتشياً ،،

وجوابي كان الدليل

قاب قوسين كنت اقترفت الذي باركته السماء

ورشّحه الممكن / المستحيل.<sup>1</sup>

يدل هذا المقطع على السكون وهدوء نفسية الشاعر لأن دلالاته لا تتجاوز الماضي. كما أن تكرار صيغة الماضي (كان، كنت) تدل على ماضٍ بعيد يعود بنا إلى بداية حياته وأيام براءته، وسرعان ما ينتقل الشاعر من الماضي إلى المضارع (تقدم، تقدّمت)، إنه التّقدم في السن الذي يزيد من عذاب الشاعر، فزمن القصيدة هو زمن الحاضر واستشراق للمستقبل، لأن الشاعر يعيش في زمن يريد فيه نسيان كل أنين الماضي.

<sup>1</sup>/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص101.



ومن مقاطع القصيدة التي شهدت تنوعاً في الأفعال نجد المقطع الثالث عشر، يقول الشاعر:

أحنّ إلى جلسات الأدب ،،

المقاهي التي حفظت شكلنا

النوادي التي ألفت ظلنا

أحنّ إلى النعمات التي شكّلت خاطري

رسمت حاضري ،،

واختفت وجعاً أو وصب<sup>1</sup> ..

وفي هذا المقطع نجد تواجد الزمن الماضي المتمثل في: (حفظت، ألفت، شكّلت، رسمت اختفت)، والمضارع المتمثل فيما يلي: (أحنّ، أحنّ)، أما فعل الأمر فهو منعدم تماماً. والملاحظ أيضاً في المقطع هو غلبة زمن الماضي على المضارع، ولعل طغيان الفعل الماضي دال على سرد الشاعر ووصفه للأحداث التي عاشها. أما المضارع فيدل على الحركة الدالة على مدى معايشة الشاعر للأحداث والتفاعل معها. فهو يسعى لمنح النص درجة عالية من الحركة والحيوية.

والتأمل في القصيدة هو هيمنة الفعل المضارع على باقي الأفعال الأخرى، لأن الفعل المضارع هو الأنسب للتعبير عن الحاضر والمستقبل معاً. وهو ما يتضح جلياً في المقطع السابع من خلال

<sup>1</sup> ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص102.

الأفعال التالية: (أحنّ، أحنّ، أرفع، أرى، فأرى، أحنّ، تسيير). فالشاعر من خلال هذه الأفعال يسعى إلى خلق أسلوب جديد متفرد عن طريق الأفعال المضارعة.

وعليه نلاحظ تواتر الأفعال المضارعة قد أكسب القصيدة الحدائية نوعاً من الحركة مما جعلها تتصف بالتجدد والتحول. أما الفعل الماضي فقد جاء في المرتبة الثانية بعد الفعل المضارع، فقد وظّفه الشاعر لمدى ملاءمته في وصف حالة الشاعر. أما فعل الأمر فوجوده شبه منعدم. ورغم قلته إلا أن الشاعر وظّفه للتأكيد على تغيير ما في المستقبل، لذلك عمل الشاعر على مساندته للفعل المضارع من أجل التغيير والتحول.

إن ظاهرة ورود الفعل وكثافته تعتبر حلقة وصل بين الشاعر والمتلقي، حيث تعمل على نقل أحاسيس الشاعر للتأثير في المتلقي للتفاعل معها.

### 3.1 - تداخل الأزمنة ودلالاتها الحدائية:

الزمن هو إجراء لإنتاج معنى أو حدث قادر على إيلاج الزمن في الفعل أو الحدث أو إيلاج الفعل في إطار الزمن، لكي تستحيل من نظام سردي إلى حكاية، وينقسم الزمن إلى ثلاثة أقسام: الفعل الماضي والمضارع والأمر.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> / بوعلام بن حمودة، مكشاف الجمل، دار الأمن للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص 103.

وإذا كان النّحاة قد عوّدونا النّظر إلى التّأويل الزّمني من خلال مقولات نحوية فإن هذا لا يعني أن تصوّرات الماضي والحاضر والمستقبل واردة لغوياً في تمثيل الزّمن. <sup>1</sup> فالزّمن ليس صيغةً وشكلاً صرفياً، إنه أولاً وقبل كل شيء، قيمة ومحتوى دلالي. <sup>2</sup>

أما الزّمن الذي وظّفه "ناصر لوحيشي" في شعره هو زمن التّداخل والتّحول، فهو زمن خاضع لسلطة الفرد، فالإنسان قادر على التّعبير. فهو زمن حركي يتحوّل باستمرار، فيتمثل الزّمن الحداثي في الزّمن الذي يتعدّى كل الحواجز التي تفصل بين أزمنة الفعل (الماضي، المضارع، المستقبل). والزّمن في القصيدة الحداثيّة التي بين أيدينا هو زمن متحرّك لا يعرف الثّبات فنجد أن الشّاعر "ناصر لوحيشي" عمل على تجسيد هذه الفكرة في شعره الحداثي.

فالزّمن عند الشّاعر له حضور متميّز تتداخل فيه الأزمنة الثلاثة لتصبح زمناً واحداً ألا وهو الزمن الحداثي وقد تجلّى هذا الزّمن في مقاطع القصيدة ومثالها الأفعال التّالية: (رتّبت، راحت تراقب، تلامس، انهضوا، تقدّم...). فزمن الشّاعر هو زمن متداخل. فالشّاعر يتجاوز العالم الواقعي ليبحث عن واقع خيالي خاص به.

<sup>1</sup> / عبد الحميد جحفة، دلالة الزّمن في العربية دراسة النسق الزمني للأفعال، دار توبقال للنشر، ط1، 2005، ص27.

<sup>2</sup> / المرجع نفسه، ص48.

## 2. البنى التركيبية:

## 2.1. تعريف الجملة:

يراد بها عند بعض النحويين ما تضمّن الاسناد الأصلي سواء كانت الجملة مقصودة لذاتها أم لا، كالجملية التي تكون خبر لمبتدأ، وجملة الصّفة، وجملة الحال، وصلة الموصول، وهذا لا تطلق الجملة على المصدر، واسمي الفاعل والمفعول والصّفة المشبّهة والظرف. ويرى بعض النحويين أن الجملة والكلام مترادفان، وقيل الجملة أعم من الكلام لأن شرط الكلام الإفادة بخلاف الجملة.<sup>1</sup>

كما تنقسم الجملة إلى قسمين: اسمية وهي الجملة التي تأتي من مبتدأ أو اسم النّواسخ وهو المسند إليه، ومن خبر، وخبر النّواسخ وهو المسند.<sup>2</sup> أما الفعلية فهي الجملة التي تتألف من فعل تام مبني للمعلوم وفاعله، أو من أصل مبني للمجهول ونائب فاعل. والفعل مسند ونائب الفاعل مسند إليه.<sup>3</sup>

كما تعتبر الجملة مركب اسنادي (مسند ومسند إليه)، وقد تحتوي الجملة على مجموعة من الإسنادات وبذلك تكون الجملة مركبة.

<sup>1</sup> / بوعلام بن حمودة، مكشاف الجمل، ص 69.

<sup>2</sup> / المرجع نفسه، ص 70.

<sup>3</sup> / صالح بلعيد، (الصّرف والنحو) دراسة وصفية تطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2003، ص 163.

## 2. 2. أنوع الجملة:

### 2. 2. 1. الجملة الخبرية:

يراد بها الجملة التي تفيد اثبات الحكم أو نفيه.<sup>1</sup> وعليه نقوم دراسة الجملة الخبرية بنوعيتها

المؤكدة والمنفية.

### 2. 2. 1. 1. الجملة الخبرية المؤكدة:

تؤكد الجملة الخبرية سواء كانت اسمية أو فعلية لإزالة وقطع شك المتلقي. والمتأمل في القصيدة

الحدائثية "لناصر لوحيشي" حضور التوكيد اللفظي، ويكون التوكيد بتكرار اللفظة نفسها أو الجملة

نفسها، ويكون التكرار في الأسماء والأفعال والحروف والجمل.

نلاحظ ورود التوكيد اللفظي في المقطع السادس من القصيدة يقول الشاعر:

أحنّ إلى .. كنت أرفع،، نرفع تلك الأصابع

نشوى ،،

فتنبت فينا البراءة سبع سنابل ،،

في كل سنبله ،،

<sup>1</sup> / محمد ابراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، ص 77.

موعد وصباح،<sup>1</sup>

والألفاظ المكررة في هذا المقطع هي الفعل (أرفع، نرفع)، والاسم (سنبلة، سنابل). فالشاعر لجأ لهذه التأكيدات لتحقيق أغراض معينة، منها لفت انتباه القارئ لما كان يعيشه.

وهناك مثال آخر من التوكيد اللفظي في المقطع السابع، يقول الشاعر:

أحنّ إلى قدمي -، قد رعتها السماء

لاحظتها السماء -،،

تسير على ورق أصفر،،

إيه يا وطئها المستباح!!<sup>2</sup>

لقد حاول الشاعر التأكيد على شيء كان شاهداً على هذه الأيام. فعبر عن ذلك بتوكيد وتكرار اللفظ أكثر من مرّة. فالتوكيد اللفظي هو محاولة الشاعر تأسيس ذات تميّزه عن غيره من الشعراء.

<sup>1</sup> ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص 99.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 100.

## 2.1.2.2 . الجملة الخبرية المنفية:

والجملة المنفية هي الجملة التي تتقدّمها أداة نافية، حيث تمثل الجملة الخبرية المنفية ظاهرة أسلوبية في القصيدة الحدائثية "براءة وسنابل". فنجد أن أغلب الجمل المنفية جاءت وبشكل جلي بحرف التّفي (لا، لم) دون غيرهما. فقد اعتمد هذا النمط في معظم القصيدة، ونمثّل له بالمقطع التاسع. يقول الشّاعر في هذا الصّدّد:

أحنّ إلى الأمس والموجة الآمنة

أحنّ إلى؛ " مالك لا يخاف من البرد" <sup>1</sup>

ويقول في المقطع الثاني عشر:

المدارس لا.. لم تعد ..

والمحلّات لا .. لم تعد ..

والرّوى .. والغمام الذي كان لا.. لم يعد ..

وسرتا / قسنطينة .. لم تعد <sup>2</sup>

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص100.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص102.

نلاحظ في هذه الأسطر من هذا المقطع حضور مكثف لأداة النفي (لا، لم). فقد جاءت لتنفي الفعل المضارع (لا.. لم تعد..). وأفادت أيضاً على التأكيد على الاستمرار والدوام على نفس الحالة.

### 2.2.2. الجملة الانشائية:

يراد بها الجملة التي لا تحمل صدقاً ولا كذباً لذاتها، أي بغض النظر عن قائلها. والانشاء نوعان: انشاء طلبي، وانشاء غير طلبي. وهذا ما يستلزم مطلوباً ليس حاصلًا وفق الطلب، ومنه أفعال التعجب، وأفعال المدح والذم، وأفعال المقاربة والقسم.<sup>1</sup>

### 1.2.2.2. الجملة الطلبية:

هي الجملة التي لم يحصل معناها عند التلفظ بها.<sup>2</sup> وأنواع الطلب هي:

### 1.12.2.2. جملة الأمر:

يراد به ما دل على طلب حصول شيء بصيغته مع قبوله ياء المجاطبة، وفعل الأمر يبنى على ما يجزم به مضارعه.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> / محمد ابراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، ص8.

<sup>2</sup> / المرجع نفسه، ص73.

<sup>3</sup> / المرجع نفسه، ص201.



يمثل ورود جملة الأمر في القصيدة نسبة قليلة، ورغم هذه القلة إلا أن الشاعر استعان

به لتحقيق غاياته. يقول الشاعر في المقطع التاسع من القصيدة:

أحنّ إلى؛ "مالك لا يخاف من البرد"

أمي تقول: انفضوا ..<sup>1</sup>

وقوله أيضاً في المقطع الحادي عشر:

أحنّ إلى نبرات الرّصافي:

"تقدّم أيها العربي"

وتقدّمت السن بي<sup>2</sup>

ففي هذه الأسطر الشعريّة يخاطب الشاعر ويذكر بأيام الدّراسة، فهو يلح على التّقدم

من خلال قراءته للقصيدة والنّهوض من أجل التّعلّم.

### 2.1.2.2. جملة النداء:

والأصل في النداء تنبيه المخاطب على أمر تود أن تخبره به. أما تركيباً فاصلة تصويت باسم

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص100.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص101.

المنادى. غير أن بعض اللغات في مقدّماتها العربية قد اخترعت أدوات النداء، وهي في اللغة العربية كثيرة منها: (يا . أيا . أي . أ . آه).<sup>1</sup>

وتكون البنية التشكيلية للنداء على النحو الآتي:

- أداة النداء + المنادى (طلب إخبار).

وقد تم توظيف جملة النداء في القصيدة الحدائية بشكل ملفت. حيث شكّلت ظاهرة حدائية بارزة في بعض مقاطع القصيدة. إن أداة النداء التي تكرّرت في القصيدة وبشكل كبير هي أداة النداء (يا) فقد تكررت (08) مرات، وجاءت أغلبها على الشكل التالي:

- أداة النداء + منادى + جار ومجرور.

ومثالها قول الشاعر:

إيه يا ريشة الحبر ،،

يا نبضة في دمي ،،<sup>2</sup>

جاء النداء في هذه الأبيات الشعريّة دالاً على التّحسر والأسى والشّوق.

ويقول الشاعر في موضع آخر:

<sup>1</sup> / يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتّطبيق، ص276.

<sup>2</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص97.

أحنّ إلى أن أسطر خطأً بعشرين.

آه يا ألم الأربعين!!!<sup>1</sup>

فالنّداء في هذا السّياق يدل أيضاً على التّحسر على الكبر والحلم بالعودة إلى أيّام الصّبي.

ويقول أيضاً:

آه يا زمهير الحضارة ،

يا قارس الزّمن المستطير.

وقوله أيضاً في المقطع العاشر:

ويا حرقه الشّوق

يا فرحة الأصدقاء / التلاميذ.<sup>2</sup>

من خلال ما سبق نستنتج أن الشّاعر وظف جملة النّداء بشكل واضح. وما نلاحظه

أن الشّاعر جمع وزاوج بين أداة النّداء (آه) وأداة النّداء (يا). في أثناء قيامه بالنّداء، وهذا يحمل

معنى التّألم والاستعطاف ولفت الانتباه.

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص100-101.

## 2. 2. 2. 3.1. جملة الاستفهام:

يكون الاستفهام انطلاقاً من ماضي أسعد حظاً من النداء، وأكثر قدرة على تحقيق سمة الاستمرارية في عملية التواصل إشارة أو نطقاً. فدلالة الاستفهام تفهم من خلال السياق. نلاحظ في المقطع العاشر ورود جملة استفهامية، يقول الشاعر:

هل يمكن الآن أن نقرأه

والشّاء المطير؟!<sup>1</sup>

فالاستفهام في هذا البيت يدل على الحيرة والقلق الذي ينتاب نفسية الشاعر.

هكذا فقد تنوّعت الجملة الانشائية الطلبية بين أمر ونداء واستفهام، كما تنوّعت معها الأدوات. وبالتالي أدى هذا التنوع في الجملة إلى تشكيل ظاهرة حدثية بارزة في القصيدة.

هذا وقد جاءت القصيدة الحدثية للشاعر "ناصر لوحيشي" غنية بمختلف البنى التركيبية سواء كان على مستوى البنى الإفرادية من أسماء وأفعال، وتكثيف للأفعال وتداخل الأزمنة أو على مستوى البنى التركيبية وما احتوته من جمل مختلفة. فالجملة الخبرية منها المؤكدة والمنفية. والجملة الانشائية الطلبية منها كجمل الأمر والنداء والاستفهام.

<sup>1</sup>/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص101.

## الفصل الرابع

### أسلوبية البنى الدلالية

تمهيد: عن علم الدلالة والمستوى المعجمي، مفاهيم أولى

1\_ تكثيف الدلالة أو التعدد الدلالي.

2\_ الحقول الدلالية:

2\_1\_ حقل التعليم.

2\_2\_ حقل الكون.

2\_3\_ حقل الأماكن.

2\_4\_ حقل الشخصيات.

2\_5\_ حقل الحزن.

3\_ العلاقات الدلالية.

3\_1\_ علاقة الترادف.

3\_2\_ علاقة التضاد

تمهيد: عن علم الدلالة والمستوى المعجمي، مفاهيم أولى

علم الدلالة (semantics) العلم الذي يتناول المعنى بالشرح والتفسير. ويهتم بمسائل الدلالة وقضاياها. ويعد علم الدلالة أهم فرع من فروع علم اللغة وضعت للتعبير (أو للدلالة) عمّا في نفس متكلمها. وكل الجوانب اللغوية الأخرى، هدفها تبيين المعنى على نسق واضح سهل الفهم.<sup>1</sup> ويعرّف أيضاً أنّه: "ذلك العلم الذي يهتم بدراسة المعنى والكلمات، وهو جزء من علم اللغة اللساني. باعتبار أن المعنى جزء من اللغة. ومن ثم نظر إليه على أنه أحد فروع علم اللغة.<sup>2</sup>

ومن المؤكّد أن الشاعر مطالب بالبحث عن الكلمة وعن دلالتها، لذا وجب عليه أن يكون لديه كماً هائلاً من الألفاظ والمعاني، وأن يكون مُلمّاً بأسرار اللغة ودلالاتها. فلكل شاعر معجمه الشعري الخاص به والذي يميّزه عن غيره، حيث يكون هذا المعجم ذو علاقة وثيقة وتجربته الشعرية. والمعجم اللغوي لأي شاعر هو بيئته التي يعيش في ظلّها

### 1- تكثيف الدلالة أو التعدد الدلالي:

فالتعدد الدلالي هو أن تحمل الكلمة الواحدة أكثر من مدلول، وذلك من خلال جهود الأسلوبيين في محاولة تكثيفهم للدلالات التي تحملها الكلمة الواحدة. فالكلمة تحمل معنى لا نهائي

<sup>1</sup> / محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص 9.

<sup>2</sup> / عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط 1، 1999، ص 7.

وغير محدود. فإذا كانت اللفظة الواحدة تحمل جملة من الدلالات، فإن المعنى بدوره يكون حاملاً لهذه الدلالات.

تقوم القراءة الأسلوبية في القصيدة الحدائية على لا محدودية الدلالة وتكثيفها. وانطلقت هذه القراءة في الكشف عن جماليات النص الأدبي. وبالتالي تحوّلت القصيدة الحدائية إلى قصيدة مغمورة بالمعاني اللانهائية، وقصيدة "براءة وسنابل" واحدة من هذه النصوص الحدائية. فجاء المقطع السادس حافلاً بهذه الدلالات والإيحاءات اللامتناهية.

يقول الشاعر في هذا الصدد:

أحنّ إلى .. كنت أرفع، نرفع تلك الأصابع.

نشوى،،

فتنبت فينا البراءة سبع سنابل،،

في كلّ سنبله،،

موعد وصباح،<sup>1</sup>

لقد عمل الشاعر على توظيف كلمة "سنبله" وأخرجها من معجمها الدلالي ليصبّها في نهر الحدائثة. فأكسبها معنى جديد. ومن أبرز هذه الدلالات هي خروج الشاعر من حالة إلى حالة

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر التدى، ص99.

أخرى. فكلمة سنبله أخرجته من حالة الثبات إلى عالم البراءة الذي يتجلى بصورة واضحة. ويسعى الشاعر من خلال ذلك إلى تجاوز الكلمة لمعناها القاموسي.

يقول الشاعر في المقطع الثاني من القصيدة:

أحنّ إلى نبرات القراءة

يعزفها وترّ ناصع من فمي...

أحنّ إلى الورق اللاصق / المشتهى

إيه قوس قزح !

كم أحنّ إلى بسمه الفجر،

من صاحبي..

أحنّ إلى البدء والمنتهى،<sup>1</sup>

في هذا المقطع استحضر الشاعر الكلمات ووسّع من معانيها ليصلها بالحدثاء. فنجد الفعل (أحنّ) قد اكتسب عدّة دلالات في القصيدة الحدثائية، حيث نجد أن هذه الدلالات تختلف من مقطع لآخر. فالحنين الموجود لدى الشاعر يتراوح بين حنينه إلى أيّام القراءة تارة وإلى بسمه الفجر تارة أخرى، وأيضاً الحنين إلى البدء والمنتهى. فالفعل أحنّ يختلف إيجاءاته من مقطع لآخر.

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.



يعتبر التّكثيف الدلالي أحد تجلّيات الحداثة الشعريّة عند "ناصر لوحيشي" حيث يسعى الشّاعر الحداثي في البحث عن الكلمة وعن المعجم الشعري الذي تنتمي إليه. فيحاول صياغتها في غير موضعها المألوف ليصنع منها معاني جديدة. وبالتالي جاءت لغة الشّاعر معبّرة وموحية لما يجول في خاطره.

## 2. الحقول الدلالية:

تعتبر الحقول الدلالية من البحوث التي لم تتبلور فيها نظرية دلالية جامعة رغم جهود علماء الدلالة، حيث يعتبر الحقل الدلالي أحد المصطلحات التي لم يتمكّن الباحثون من إعطاء تعريف لها إلا بعد أبحاث عديدة وعمق النّظر. حيث نجد تعريف "ستيفن أولمان" للحقل الدلالي بأنه: "قطاع متكامل من المادة اللّغوية يعرّف عن مجال معيّن من الخبرة". ويعرّف الحقل الدلالي أو المعجمي أيضا بأنه: "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها. ومثال ذلك كلمة الألوان في اللّغة العربية فهي تقع تحت المصطلح العام (لون) وتضم ألفاظاً مثل: أحمر، أزرق، أصفر أخضر، أبيض... إلخ.<sup>1</sup>

ولعل الهدف الأسمى من الحقول الدلالية هو جمع أكبر قدر ممكن من الكلمات التي تنتمي إلى حقل لغوي معيّن، قصد الكشف عن العلاقة التي تجمع كل كلمة منها بالأخرى. كما تسعى الحقول الدلالية إلى الكشف عن طبيعة الألفاظ التي يتعامل معها الشّاعر، ومدى الرّصيد اللّغوي المكتنز لديه. فتعمل الحقول الدلالية على تنظيم الكلمات وتصنيفها دلاليّاً في حقول خاصة. فنجد

<sup>1</sup> / أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1985، ص79-80.

مثلاً كلمات تتصل بمجال الماديات: كالأشياء والأشجار والبيوت وغيرها، وهناك حقول تتصل بمجال المعنويات وتمثّل في: المشاعر والأحاسيس والعواطف.

وعلى هذا الأساس نجد الشّاعر في القصيدة الحديثة التي بين أيدينا قد عمل على توظيف حقول دلالية متعدّدة تتمثل فيما يلي:

## 2 - 1. حقل التّعليم:

ويشتمل هذا الحقل الدلالي على ألفاظ دالة على التّعليم وحب التّعلم. والجدول الآتي يوضّح ذلك:

المقلمة - ريشة الحبر- القراءة - الورق اللّاصق - الخشبيات - العجين - القريصات - المسطرة  
 الطّبّاشير- الجرس المدرسي - مئزري - جوابي - مطعمنا المدرسي - القسم - الرّسم - المدفأة  
 الطباشير- لون التباشير- اللوح - المعلم - نبرات الرّصافي - المعلّم - المدارس - جلسات  
 الأدب - التلاميذ - اللّوح.

من خلال الجدول نلاحظ أن الشّاعر أكثر من توظيف ألفاظ خاصة بالتّعليم والتّعلم. وذلك للتّعبير عن مدى حبه واشتياقه إلى تلك الأيام. يقول الشّاعر في المقطع العاشر من القصيدة:

أحنّ إلى القسم والرّسم والمدفأه

أحنّ إلى طقطقات الحطب

ويا حرقه الشّوق ،،

يا حرقه الأصدقاء / التلاميذ،

كنا نتابع سر الطباشير في اللوح،

لون التباشير،

هل يمكن الآن أن نقرأه

والشّاء المطير؟!

ويا نشوة في اللهب<sup>1</sup>

فالتأمل في هذه الألفاظ (القسم، الرسم، المدفاه، الطباشير، اللوح)، نلاحظ أنها توحى بدلالة عميقة مرسله لما يجول في خاطر الشاعر بعدما لاحقه ألم الكبر.

## 2-2 - حقل الكون:

يشتمل هذا الحقل على حقلين فرعيين وهما: حقل الطبيعة الجغرافية وحقل النبات ومثال ذلك

الجدول الآتي:

حقل النبات	حقل الطبيعة الجغرافية
سنابل - سنبله - ورق - وردة - زهرة - ربوة التوت.	الغروب - قوس قزح - الفجر - صباح - الصّيف - الرّبيع - الخريف - الرّيح - السّماء - السّماء - ريح -

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص101.

	<p>الموجة - الزمن - البرد - الحطب - الشتاء - السماء - الرياح - الغمام - النجوم.</p>
--	---

يدل حقل الكون بما فيه الطبيعة الجغرافية والنباتية أنه جاء زائراً بمجموعة من الألفاظ والتي تنتمي إلى المذهب الرومانسي الذي ينتمي إليه الشاعر. فتوظيف الشاعر لعناصر الطبيعة يخفف من معاناة وحزن الشاعر. لأن الطبيعة تذهب الألم والأسى بمجرد التأمل فيها.

### 2. 3 - حقل الأماكن: يتمثل هذا الحقل فيما يلي:

	<p>المدرسة - الريف - مطعمنا - المدارس - المحلات - ديار الثراء - سرتا - قسنطينة - المقاهي - النوادي.</p>
--	---

وظف الشاعر حقل الأماكن، وخص بالذكر بعض الأماكن التي كان يتردد إليها، والتي كان لها وقع على نفسيته.

يقول الشاعر في المقطع الثالث عشر من القصيدة:

أحنّ إلى جلسات الأدب،،

المقاهي التي حفظت شكلنا

النوادي التي ألفت ظلنا

أحنّ إلى النعمات التي شكلت خاطري

رسمت حاضري،،<sup>1</sup>

## 4.2 - حقل الشخصيات:

يتمثل هذا الحقل في ذكر بعض الأشخاص المقربين إلى الشاعر. والجدول الآتي يوضح ذلك:

صاحبي - أبي - صاحبي - الأصدقاء - حارس المدرسة - التلاميذ - سيدي - العجوز - مالك -  
أمي - الأصدقاء - التلاميذ - المعلم - الرصافي - المعلم - سيدي - صاحبي - أصدقائي التجوم

عمل الشاعر على توظيف بعض الأسماء في قصيدته، وهذا دليل على أن الشاعر كان يتواصل

مع مجموعة من الناس، فعمل على توظيفها في شعره وبلغه خاصة به.

يقول الشاعر في المقطع التاسع من القصيدة:

أحنّ إلى؛ "مالك لا يخاف من البرد"

أمي تقول: انهضوا..

إنّها الساعة الثامنة<sup>2</sup>

فتوظيف الشاعر للفظت (مالك، أمي)، فيه دلالة على مكانة هذه الشخصيات في حياته

والدور الذي لعبته آنذاك.

<sup>1</sup> / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص102.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص100.

5.2 - حقل الحزن:

لقد عمل الشاعر على توظيف ألفاظ الحزن في قصيدته، وهذا راجع إلى مدى معاناته. والجدول

الآتي يوضح ذلك:

ذاكرة - مؤلمه - الصدى - موجع - دمي - هدّه - بعثره - ألم - يخاف - زمهرير - قارس -  
حرقة - لهب - وجعا - وصب - يؤلمني - الغياب - اجترح.

من خلال الجدول يتضح لنا أن الشاعر عمل على توظيف ألفاظ الحزن والتشاؤم والألم ليعبر

عن تجاربه ومعاناته في الحياة.

من خلال ما سبق نلاحظ أن الشاعر عمل على توليد دلالات مكثفة لحقول دلالية

متنوعة، وهذا دليل على تجربة الشاعر الشعرية. فقد عمل على توظيف حقل التعليم. ومن خلال هذا

الحقل نستنتج أن شاعرنا واعٍ ومتعلمٌ بأمور الدنيا.

ثم يأتي حقل الكون والذي يدل على أن الشاعر ذو نزعة رومانسية. وذلك لتوظيفه لألفاظ

الطبيعة الحية والحامدة، فقد لجأ للطبيعة هروباً من واقعه المرير بحثاً عن فضاءٍ مرحٍ في الطبيعة.

أما حقل الحزن فقد جاء معبراً عن حالة الشاعر النفسية. ثم يأتي حقل الشخصيات والأماكن

التي من خلالها تعرّفنا على تواصلات الشاعر مع بعض الأشخاص والأماكن التي كان يتردّد إليها.

### 3. العلاقات الدلالية

تنوّع العلاقات الدلالية. كما تتعدّد مستويات التحليل اللغوي وتتصل بدراستها هذا المستوى أربعة من مستويات هذا التحليل اللغوي، وهو المعروف بالترادف أو التضاد، وذلك لالتقاء هذه العلاقات الدلالية مع بعض الألوان البلاغية.<sup>1</sup>

#### 3.1. علاقة الترادف:

نظراً لأهمية هذا الموضوع فقد تناوله العلماء قديماً، وحديثاً بالدراسة والشرح وكلّهم بين منكر ومثبت له. فارتبط موضوع الترادف عند الدلالين بنظرية المعنى المتعدّد. فأحياناً قد يحوي النص الواحد، عدداً من الألفاظ. كما قد يشتمل اللفظ الواحد على معاني عدّة.<sup>2</sup>

وفي القصيدة الحداثية لناصر لوحيشي قد وجدت بعض المترادفات، والجدول الآتي سيوضّح

أهمّها:

"براءة وسنابل"	
مؤله = موجع	<ul style="list-style-type: none"> <li>المسافات ذاكرة مؤلمه</li> <li>والصدى موجع</li> </ul>
هدّه = بعثره	<ul style="list-style-type: none"> <li>والطباشير قد هدّه صاحبي</li> </ul>

<sup>1</sup> / عبد الواحد حسن الشّيخ، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي، ص 39.

<sup>2</sup> / المرجع نفسه، ص 45.

	● بعثه
رعتها = لاحظتها	● أحنّ إلى قدمي قد رعتها السماء ● لاحظتها السماء
زمهير = قارس	● آه يا زمهير الحضارة ● يا قارس الزمن المستطير
الأصدقاء = التلاميذ	● يا فرحة الأصدقاء/ التلاميذ
وردة = زهرة	● أحنّ إلى خطفتي وردة، زهرة
سرتا = قسنطينة	● وسرتا/ قسنطينة.. لم تعد
شكّلت = رسمت	● أحنّ إلى النّعمات التي شكّلت خاطري ● رسمت حظري
وجعاً = وصب	● واختفت وجعاً أو وصب

من خلال الجدول السابق نلاحظ أن الألفاظ المترادفة جاءت في القصيدة الحدائية بنسبة لا بأس

بها. ورغم ذلك قامت بوظيفتها ألا وهي التأكيد على ما يريد الشاعر إيصاله للمتلقي.



من الملاحظ أيضاً في هذه الألفاظ أنّها تنتمي إلى حقل الحزن: مؤلمه، موجع، الصّدى، هدّه بعثره، وجعاً، وصب، يؤلمني. فكل كلمة من هذه الكلمات تحمل دلالة الحزن التّفسي الذي يعيشه الشّاعر والأوضاع التي أرغمته على العيش في هذا الصّراع.

### 3 - 2 - علاقة التّضاد:

فالتّضاد هو أسلوب يعتمد على المحسّنات البديعية ويشتمل على كلمتين أو مجموعتين من الكلمات المتضادة أو المتقابلة في كلام واحد لتوضيح المعنى المراد ولتحقيق الجمال الفنّي.<sup>1</sup> هو أحد أنواع المشترك اللفظي أو التّضاد المشترك، وفيه نجد اللفظة الواحدة تقع على شيئين ضدّين.<sup>2</sup> فأسلوب التّقابل في أي نص يقوم على توليد المعاني. وبهذا التّوظيف يكون الشّاعر عمل على نقل الأجواء والتّصوّرات التّفسية للقارئ. وبالتالي يعمل على توسيع دائرة التّصوّر الشعري. وقد وجدت هذه الظاهرة في شعر "ناصر لوحيشي" لتجسيد الصّراع بين الشّاعر وذات الموجودات. والجدول الآتي يوضّح أهم الكلمات المتضادة والتي شكّلت بدورها ظاهرة حديثة.

<sup>1</sup> / محمد الهادي بوطان، المصطلحات اللّسانية والشّعريّة انطلاقاً من التّراث العربي ومن الدّراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث مصر، 2008، ص54.

<sup>2</sup> / عبد الواحد حسن الشّيخ، العلاقات الدلالية والتّراث البلاغي العربي، ص80.

" براءة وسنابل "	
اللفظتان المتضادتان	الأنموذج الشعري
البدء / المنتهى	• أحنّ إلى البدء والمنتهى
حرقة / فرحة	• ويا حرقة الشوق • يا فرحة الأصدقاء
الممكن / المستحيل	• ورشّحه الممكن / المستحيل
أحنّ / لا أحنّ	• أحنّ إلى • إنني لا أحنّ إلى

من خلال الجدول نلاحظ أن أغلب الألفاظ الموظفة جاءت موحية ودالة على ما يريد الشاعر.

فالتضاد الذي جاء في القصيدة اقتصر على الكلمات التالية:

- البدء / المنتهى

- حرقة / فرحة

- الممكن / المستحيل

- أحنّ / لا أحنّ

فتوظيف الشاعر لهذا التضاد في القصيدة الحداثية يكشف لنا عن الصراع القائم في متناقضات

الحياة. فهذا التضاد يجسد فكرة هذا الصراع.

كما تعمل الثنائية الضدية في القصيدة الحدائيه للشاعر "ناصر لوحيشي" على الكشف عن مسار هذا الصراع القائم بين البدء والمنتهى، والحرقه والشوق، والممكن والمستحيل. يقول الشاعر في المقطع الثاني من القصيدة:

كم أحنّ إلى بسمة الفجر،

من صاحبي..

أحنّ إلى البدء والمنتهى،<sup>1</sup>

يحاول الشاعر في هذا المقطع التعبير عن فكرة الصراع القائم بين البدء والمنتهى. فهو يحنّ إلى البدء وفي الوقت ذاته يحنّ إلى المنتهى. وهذا التّضاد يحمل دلالة التّغيير والتّجديد وعدم الثّبات والاستقرار.

كما شكّلت الثنائية الضدية (الممكن/ المستحيل) مجالاً مفتوحاً للعديد من الدلالات والتساؤلات اللامتناهية بين الماضي والحاضر. كما تحيل إلى التّغيير والتّجديد من حالة إلى حالة أخرى في الوقت نفسه.

إن الثنائية الضدية في شعر "ناصر لوحيشي" تتنوّع من مقطع لآخر. لأن الشاعر يريد التّغيير والتنوّيع والإبداع. كما تتوافق الثنائية الضدية في القصيدة الحدائيه مع سيرورة الحياة، وعلاقات الأشياء بعضها ببعض.

<sup>1</sup> ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.

وتظهر جماليات التّضاد في النّصوص الشعريّة من خلال ما تعرضه على القارئ وما تحيل إليه من دلالات. لأن بالأضداد تتضح المعاني وتزيد من جماليات النّصوص الأدبية.

وعليه يمكن القول أن الثنائيّة الضّدية في شعر "ناصر لوحيشي" تعد ظاهرة حدائية بارزة تحقق توليد المعاني التي يصعب بلوغها والوصول إليها. كما تحيل أيضاً إلى تأويلات لا متناهية لمعاني غير محدودة. ومنه يكون الشّاعر قد استعمل امكانيات تعبيرية عدة ليخلق نوعاً من التّوازن الدلالي بين المفردات كالتّضاد والتّرادف. كما نجح في توظيف كل بنية وما تحمله من معاني. وبالتالي عمل على تحقيق تماسك وتجانس البنية النّصية الشعريّة.

إنّ الشّاعر في نصّه الشعري حاول تحطّي اللّغة العاديّة إلى لغة التّكثيف والتّعدد الدلالي من خلال تجميع الدلالات النّصية وما تحيل عليه، وإقامة نظام علاقاتها بالحقل الدلالي الذي ينتمي إليه. فنجد أن قصيدة "براءة وسنابل" قد شهدت تنوعاً في الحقول الدلالية (حقل التّعليم/ حقل الكون حقل الأماكن/ حقل الشّخصيات/ حقل الحزن). حيث كانت الغلبة لحقل التّعليم ثم حقل الطّبيعة ثم حقل الحزن وأخيراً حقل الشّخصيات والأماكن.

أما العلاقات الدلالية في شعر "ناصر لوحيشي" فقد عملت على إثراء معجمه الدلالي، كما كان لعلاقة التّرادف وعلاقة التّضاد حظ في شعره. وهذا دليل على حالة ونفسية الشّاعر أمام الصّراع الذي يعيشه.

خاتمة

بعد مسيرتنا الشاقة وبحثنا المتواصل في القصيدة الحدائرية للشاعر(ناصر لوحيشي). وبعد البحث في خبايا ومعاني القصيدة، وبالاعتماد على معايير وآليات البحث الأسلوبي في مختلف مستوياته الصوتية والنحوية والدلالية توصلنا إلى جملة من النتائج سنقوم بعرضها على النحو الآتي:

على مستوى المدخل عملنا على البحث في ماهيات الأسلوبية، وكذلك مبادئ ومستويات التحليل الأسلوبي. فعملنا على تحديد مفهوم الأسلوبية بالاعتماد على آراء ومنظري الأسلوبية. ولما كانت الأسلوبية هي علم دراسة الأسلوب، فإن الأسلوب بدوره يتحوّل إلى موضوع هذه الدراسة الأسلوبية. ويبقى موضوع هذه الدراسة مرتبط بالآليات والمستويات التي قمنا بمعالجتها.

عملت هذه الدراسة على الكشف عن تعامل الدراسة الأسلوبية مع الحدائرية الشعرية ومدى استجاباتها للمناهج النقدية الحديثة كالمناهج البنوي والمنهج التفكيكي... إلخ.

ولعل سر نجاح تطبيق آليات التحليل الأسلوبي على النصوص الشعرية هو العلاقات الوطيدة بين الأسلوبية والعلوم الأخرى المتصلة بها كالنحو والبلاغة وعلم الأصوات وعلم الدلالة.

فعلى مستوى الفصل الأول: "أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية الداخلية." فقد شهدت القصيدة الحدائرية تنوعاً في الأصوات على مستوى مقاطع القصيدة، حيث تراوحت بين الجهر والهمس والانفجار والاحتكاك. وهذا التنوع يكشف لنا عن حالة الشاعر النفسية وتراوحها بين الهدوء والاضطراب تارة، وبين البطء والسرعة تارة أخرى. فنجد أن الأصوات المجهورة

والشديدة هي الأصوات الغالبة على مستوى القصيدة، فقد احتلت الأصوات المجهورة صدارة الحروف.

هذا وقد لعب التكرار دوراً على مستوى الأصوات والصيغة والجملة. فتكرار الصيغة تمثل في الدواخل: حروف الجر والنداء، والسوابق مثل: حروف المضارعة، واللواحق مثل: الضمائر. كما شمل التكرار أيضاً بعض الأسماء والأفعال. ونلاحظ أيضاً تكرار الجملة والتي تمثلت في تكرار المقطع. وهذه الأنماط التكرارية جاءت موافقة للظواهر الحدائرية والتي عبّرت عن صرخات وآهات الشاعر.

أما فيما يخص الفصل الثاني: "أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية الخارجية" فإن الشاعر ناصر لوحيشي بقي محافظاً على الوزن الخليلي، فقد دعى شاعرنا إلى ضرورة التجديد الموسيقي وحاول تأسيس حداثة خاصة به لكن دون التخلي عن الوزن الخليلي، وذلك لإثبات قدرة الشاعر على رصد حداثة شعرية جديدة وأساليب فنية جمالية راقية. وتتضح أسلوبية الإيقاع الخارجي في القصيدة الحدائية فيما يلي:

- حافظ الشاعر على وحدة البحر وألحقه بزحافات وعلل. وذلك حسب ما يخدم حالته النفسية.
- لم يلتزم الشاعر بقافية واحدة وروي واحد، بل عمل على التنوع في كل منهما. وهذا يدل على المزاج المتقلب للشاعر، وهذا التنوع في القوافي والرّوي فيه دلالة التجديد والتغيير.

أمل على مستوى الفصل الثالث: "أسلوبية البنى التحوية" فقد تم العمل على البنى الإفرادية والتركيبية وأنواع الجمل. فقد دل استخدام الأسماء على السكون والثبات الذي يسيطر على نفسية الشاعر. أما تكثيف الأفعال في القصيدة فيدل على الحركة والتغيير التي تتجلى في شاعرية الشاعر. فكانت الأفعال عبارة عن حلقة وصل بين الشاعر والمتلقي.

أما الزمن في القصيدة الحدائية فهو زمن حداثي. ويتمثل في تداخل الأزمنة الثلاث (الماضي الحاضر، المستقبل)، فهو زمن يتجاوز التقليد. وهذا الزمن يتناسب وحالة الشاعر والعالم الذي يعيش فيه.

لقد شهدت الجملة تنوعاً في القصيدة منها: الجملة الخبرية بنوعها المؤكدة والمنفية، والجملة الإنشائية الطلبية كجملة الأمر والتداء والاستفهام. فجاءت هذه البنى التركيبية محملة بدلالات توحى بدورها إلى التجديد والتغيير، وهي كلها دلالات أسلوبية ذات استخدام فني.

وعلى المستوى الرابع: "أسلوبية البنى الدلالية" نجد أن لغة الشاعر جاءت زاخرة بكم من الخصائص الفنية والجمالية، وأهم هذه الخصائص: تكثيف الدلالة أو التعدد الدلالي. حيث تجاوزت لغته المعاني العادية.

كما كشفت هذه الدراسة عن تنوع الحقول الدلالية في القصيدة للشاعر، وقد مثل حقل التعليم سمة أسلوبية حدائية بارزة. تليه حقول أخرى منها: حقل الكون، حقل الحزن، حقل الشخصيات، حقل الأماكن. وهي حقول تكشف عن مدى ثراء المعجم اللغوي للشاعر.



كما استأنس الشاعر في قصيدته بعلاقات دلالية كعلاقة الترادف وعلاقة التضاد، فكان لكل منهما دور كبير في توضيح الدلالة وإيصال المعنى المراد.

ومن أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة في سماء الحداثة الشعرية، نجد أن عملنا كان محاولة لسد بعض الثغرات. وبما أن الحداثة مجال مفتوح على اللا محدود فإن محاولة القبض على كل الظواهر الموجودة في القصيدة شئ يظل مستحيلًا. وبالتالي يبقى عملنا هذا محاولة كباقي المحاولات التي تتعرض بدورها للنقد تارة وللتصويب تارة أخرى. هذا كله يبقى مجرد حلقة من سلسلة طويلة.

الملاحق

الملحق الأول:

براءة وسنايل

المسافات ذاكرة مؤلمه!!

والصدى موجع

والرجوع إلى لحظة البدء متسع

والرؤى خبر في الغروب،

أحنّ إلى نبرة المقلّمة،

إيه يا ريشة الحبر،،

يا نبضة في دمي،،

أحنّ إلى نبرات القراءة

يعزفها وترّ ناصع من فمي ...

أحنّ إلى الورق اللاصق / المشتهى

إيه قوس قزح!

كم أحنّ إلى بسملة الفجر،،

من صاحبي ..

أحنّ إلى البدء والمنتهى،،

أحنّ إلى درهم من أبي،،

كنت أرقبه،،

أشتري حلوة

في صباح أنيق،،

وفي غمرة من فرح..

أحنّ إلى دندنات الخشبيات،

لطف العجين،،

وسرّ القربصات،،

إنّي أحنّ إلى خجل المسطرة

والطبّاشير قد هدّه صاحبي،،

بعثره !!

أحنّ إلى أن أسطر خطأ بعشرين.

آه يا ألم الأربعين !!!

أحنّ إلى الجرس المدرسي،

ورائحة المحبرة !!

أحنّ إلى ساعة الفتح،

يزدحم الأصدقاء،،

فيمنعنا حارس المدرسة !

أحنّ إلى مئزري،

سيّدي حينما كان يمنحني لعبة،،

لاجهادي، وكان جوابي قد سرّه،،

أذكر الآن قامته، صدقه، ملبسه

أحنّ إلى .. كنت أرفع،، نرفع تلك الأصابع

نشوى،،

فتبت فينا البراءة سبع سنابل،،

في كل سنبله،،

موعد وصباح،،

أحنّ إلى الصّيف في الرّيف،

إنّي أحنّ إلى الأمسيات الفساح

الرّبيع، الخريف وعذب الرّؤى،

كنت أرفع رأسي؛

أرى موعدى

فأرى ريشة في الرّياح،،

أحنّ إلى قدمي - قد رعتها السّماء،،

لاحظتها السّماء -،،

تسير على ورق أصفر،،

إيه يا وطنها المستباح !!

نحنّ إلى ربح مطعمنا المدرسي،،

العجوز التي ربّبت - ذات يوم - رؤانا و

أكوابنا،،

ثم راحت تراقب أشواقنا،

جذل وابتسام،

وسرّ يلامس أرواحنا،

أحنّ إلى الأمس والموجة الآمنه

أحنّ إلى؛ "مالك لا يخاف من البرد"

أمّي تقول: انهضوا..

إنّها السّاعة الثّامنة !!

آه يا زمهير الحضارة،

يا قارس الزّمن المستطير

أحنّ إلى القسم والرّسم والمدفأه

أحنّ إلى طقطقات الحطب

ويا حرقة الشّوق،،

يا فرحة الأصدقاء / التّلاميذ،،

كنّا نتابع سرّ الطباشير في اللّوح،،

لون التباشير،

هل يمكن الآن أن نقرأه

والشتاء المطير؟ !

ويا نشوة في اللهب،

أحنّ إلى كف ذاك المعلم،

صافحني مرّة،

كنت حلّقت في الجوّ منتشياً،

وجوابي كان الدليل

قاب قوسين كنت اقترفت الذي باركته السماء

ورشحه الممكن / المستحيل

أحنّ إلى نبرات الرّصافي:

" تقدّم أيّها العربي "

وتقدّمت السنّ بي

و أحنّ إلى عرضها،



والمعلّم يتبع نعمتها في ذهولٍ..

أحنّ إلى خطفتي وردة ،، زهرة ،،

من ديار الثّراء،،

آه.. "مبروك يا سيّدي"،

رُذني،،

فالربيع اختفى لونه ها هنا..

المدارس لا.. لم تعد..

والمحلات لا.. لم تعد..

والرؤى.. والغمام الذي كان لا.. لم يعد..

وسرتا / قسنطينة .. لم تعد

آه لون الخفاء..

أحنّ إلى جلسات الأدب،،

المقاهي التي حفظت شكلنا

التّوادي التي ألفت ظلّنا

أحنّ إلى النّعمات التي شكّلت خاطري

رسمت حاضري،،

واختفت وجعا أو وصبّ..

أحنّ إلى ربوة التّوت،،

تجمعنا والنّدى،

كنت أبحث عن صاحبي،، عن مرح !!

أصدقائي النّجوم،،

ويؤلمني رجع ذاك الصّدى،،

فالغياب اجترح !!

هل أقول لكم:

إنني لا أحنّ إلى..

قول: أح... ..

عام 2014م

## الملحق الثاني:



### التعريف بالشاعر:

- ناصر لوحيشي (الجزائر)
- ولد عام 1964 بقسنطينة - الجزائر.
- أنهى جميع مراحل الدراسة في قسنطينة، وحصل على الليسانس عام 1987 والماجستير عام 1996 في اللغة والأدب.

- عمل أستاذاً في التّعليم الثانوي لمدة عشر سنوات، ثم انتقل إلى جامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة عام 1997 ليدرّس النحو والعروض بقسم اللّغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.
- شارك في العديد من الملتقيات والمهرجانات الأدبية
- نشر بعض أعماله وإبداعاته في مختلف الصحف والمجلات الوطنية والعربية مثل: النّصر الشّعب، أضواء، المساء، الحياة، العربي.
- دواوينه الشّعريّة: لحظة وشعاع 1998 - رجاء (شعر الأطفال) 2000
- مؤلّفاته: مختارات من ديوان المتنبي - أهازيج الطلاب (شريط سمعي) - صحّح لغتك.
- نال بعض الجوائز في الشّعر، كجائزة تلفزيون الشّرق الأوسط، ووزارة الثّقافة، ولجنة الحفلات بالجزائر العاصمة.
- عنوانه: قسم اللّغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الأمير عبد القادر الإسلامية - قسنطينة - الجزائر.

قائمة

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

1. ناصر لوحيشي، ديوان فجر التّدى، منشورات آرتيستيك دار الأخبار للصحافة القبة الجزائر، ط1، 2007.

ثانياً: المراجع العربية

2. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنّشر، ط1، مج7، 1990.

3. أحمد زرقة، أسرار الحروف، دار الحصاد للنّشر والتّوزيع، ط1، 1993.

4. أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1985.

5. بوعلام بن حمودة، مكشاف الجمل، دار الأمن للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2012.

6. حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، الناشر المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء - المغرب، ط1، 2002.

7. خليل ابراهيم العطية، في البحث الصّوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنّشر - بغداد، 1983.

8. سعد مصلوح، في النّص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدّراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 1992.

9. سليمان أبو بكر سالم، اللسانيات والمستوى الصوتي والدلالي في علم اللغة المعاصرة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2008.
10. صالح بلعيد، الصّرف والتّحو دراسة وصفية تطبيقية، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2003.
11. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشّروق، بيروت، 1998.
12. عدنان بن ذريل، النّص والأسلوبية بين النّظرية والتّطبيق، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، 2000.
13. عبد الحميد جحفة، دلالة الزّمن في العربية دراسة التّسق الزّمني للأفعال، دار توبقال للنّشر، ط1، 2005.
14. عبد الرّحمان آلوجي، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الحصاد للنّشر والتّوزيع، ط1، 1989.
15. عبد الرّحمان بن ابراهيم الفوزان، دروس في النّظام الصّوتي للغة العربية، 1428هـ.
16. عبد الرّحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، ط1، 2003.
17. عبد السّلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006.
18. عبد المالك مرتاض، ألف ياء تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، دار العرب للنّشر والتّوزيع.

19. عبد الواحد حسن الشّيح، العلاقات الدّلالية والتراث البلاغي العربي، مطبعة ومكتبة الإشعاع الفنية، الاسكندرية، ط1، 1999.
20. عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الرّشيد، دمشق، ط1، 1487.
21. محمود عكاشة، التّحليل اللّغوي في ضوء علم الدّلالة، دار النّشر للجامعات، ط1، 2005.
22. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ط5، 1996.
23. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2000.
24. محمد ابراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصّرف والعروض والقافية.
25. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
26. محمد الهادي بوطارن، المصطلحات اللّسانية والشّعريّة انطلاقاً من التراث العربي ومن الدّراسات الحديثة، دار الكتب الحديث، مصر، 2008.
27. محمد عبد المطلب، أدبية البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون المكتبة المصرية العالمي للنّشر لوّنجمان، ط1، 1994.
28. محمد عبد المنعم خفاجي، وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، النّشر للدّار المصرية اللّبنانية، ط1، 1992.
- موسيقى الشّعر واوزانه دراسات في الشّعر العربي، دار الاتحاد للطّباعة والنّشر.



29. محمد عياد شكري، موسيقى الشّعر العربي، دار المعرفة - القاهرة، ط2، 1978.
30. مصطفى حركات، نظرية الإيقاع الشّعر العربي بين اللّغة والموسيقى، دار الآفاق للنّشر والتّوزيع - الجزائر، 2008.
31. منذر عياشي، الأسلوبية، النّاشر: مركز الانماء الحضاري، ط1، 2002.
32. نور الدّين عصام، علم الأصوات اللّغوية الفونيتيكا، دار الفكر اللساني - بيروت، ط1، 1955.
33. الطّيب البكوش، التّصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، تح: صالح القرمادي، ط3، 1992.
34. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمان، 2006.

ثالثا: المراجع المترجمة

35. بدير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة - حلب، ط2، 1994.

36. ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحميداني، منشورات دراسات سال، دار

النجاح الجديد، البيضاء، ط1، 1993.

رابعا: الرسائل العلمية

37. سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحدائرية في شعر عبد الله حمادي (أطروحة دكتوراه)، جامعة الحاج

لخضر، باتنة، 2011 - 2012.

# فهرس الموضوعات

- شكر

- إهداء

- مقدمة..... (أ - د)

### مدخل: الأسلوبية ومستويات التحليل الأسلوبي

1- مفهوم الأسلوبية والأسلوب.....06

1-1 مفهوم الأسلوبية.....06

2-1 مفهوم الأسلوب.....10

2- مبادئ ومستويات التحليل الأسلوبي.....13

### الفصل الأول: أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية الداخلية

- تمهيد: عن الإيقاع الصوتي الداخلي ومظاهره، مفاهيم عامة.....22

1- أهمية الإيقاع الصوتي الداخلي ومظاهره.....24

2- تنوع الأصوات وخصائصها.....26

2-1- الأصوات المجهورة.....28

2-2- الأصوات المهموسة.....35

2-3- الأصوات الانفجارية أو الشديدة.....40

2-4- الأصوات الاحتكاكية.....45

3- أسلوبية التكرار وأنواعه.....51

- 3- 1- تكرار الأصوات..... 52
- 3- 2- تكرار الصيغة..... 57
- 3- 3- تكرار الجملة..... 63

### الفصل الثاني: أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية الخارجية

- تمهيد: عن الإيقاع الصوتي الخارجي ومظاهر التحديث الموسيقي، مفاهيم أولى....

- 67.....
- 1- الوزن..... 68
- 2- القافية أو النظام التقفوي..... 75
- 3- أنواع القوافي..... 76
- 3- 1- القافية باعتبار الحروف..... 76
- 3- 2- القافية باعتبار الختام..... 79
- 3- 3- القافية باعتبار عدد الحركات..... 81
- 4- الروي..... 85

### الفصل الثالث: أسلوبية البنى النحوية

- 1- البنى الافرادية..... 90
- 1- 1- الأسماء وحادثة التكثيف..... 90
- 2.1- الأفعال وحادثة التكثيف..... 94

100.....	3.1 - تداخل الأزمنة ودلالاتها الحداثية.
102.....	2 - البنى التركيبية.....
102.....	1. 2 - تعريف الجملة.....
103.....	2. 2 - أنواع الجملة.....
103.....	1. 2. 2 - الجملة الخبرية.....
103.....	1.1. 2. 2 - الجملة الخبرية المؤكدة.....
105.....	2.1. 2. 2 - الجملة الخبرية المنفية.....
106.....	2. 2. 2 - الجملة الانشائية.....
106.....	1. 2. 2. 2 - الجملة الطلبية.....
106.....	1. 1. 2. 2. 2 - جملة الأمر.....
107.....	2.1. 2. 2. 2 - جملة النداء.....
110.....	3. 1. 2. 2. 2 - جملة الاستفهام.....

### الفصل الرابع: أسلوية البنى الدلالية

112.....	- تمهيد: عن علم الدلالة والمستوى المعجمي، مفاهيم أولى.....
112.....	1- تكثيف الدلالة أو التعدد الدلالي.....
115.....	2 - الحقول الدلالية.....
116.....	1- 2 - حقل التعليم.....

---

117.....	2-2 - حقل الكون.....
118.....	2-3 - حقل الأماكن.....
119.....	2-4 - حقل الشخصيات.....
120.....	2-5 - حقل الحزن.....
<b>121</b> .....	<b>3 - العلاقات الدلالية.....</b>
121.....	3-1 - علاقة الترادف.....
123.....	3-2 - علاقة التضاد.....
<b>128</b> .....	<b>- خاتمة.....</b>
<b>133</b> .....	<b>- الملاحق.....</b>
144.....	- قائمة المصادر والمراجع .....
<b>150</b> .....	<b>- فهرس الموضوعات.....</b>